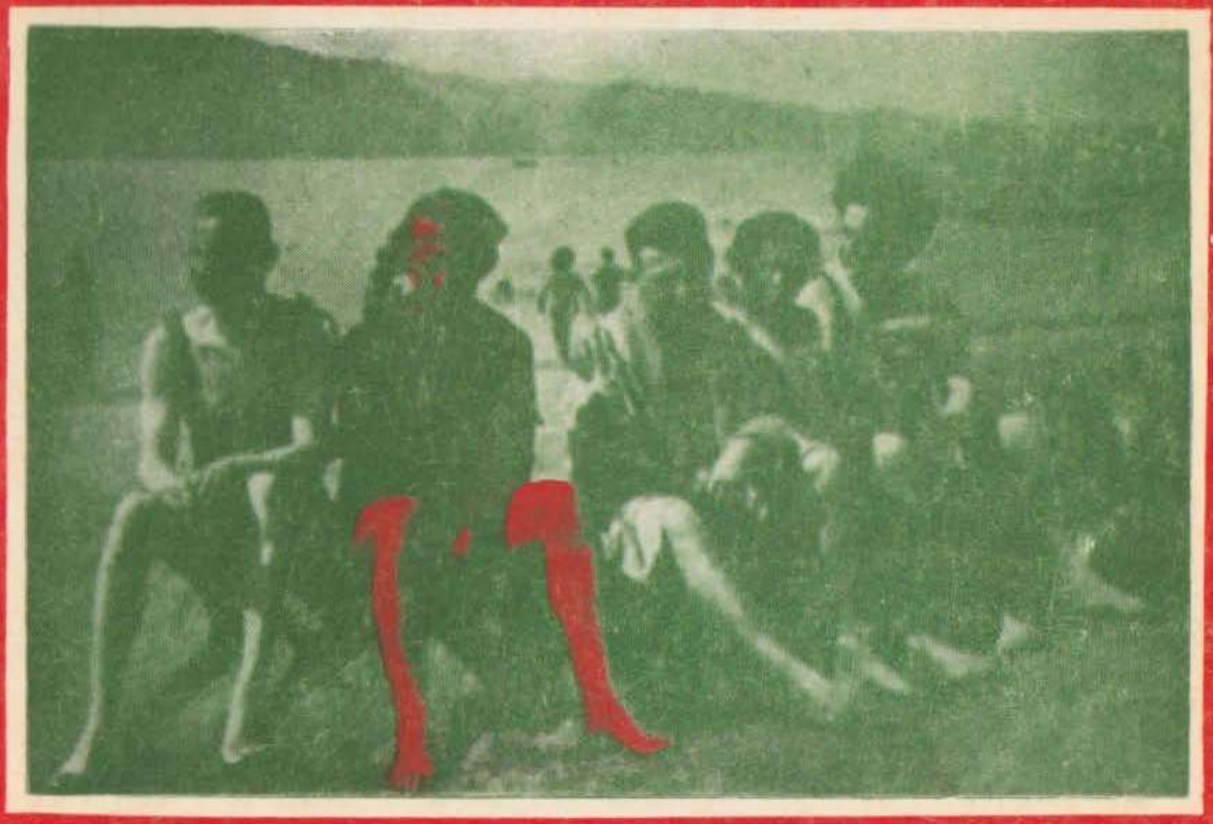
MEMORIA DEL SIMPOSIO INTERNACIONAL

GYÖRGY LUKÁCS

Y SU ÉPOCA

Graciela Borja
(coordinadora)



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Memoria del Simposio internacional György Lukács y su época

Compilación,
traducción,
introducción y notas:
Graciela Borja Sarmiento

Participantes:
Michael Löwy
Zoltán Tar
Judith Marcus
Gajo Petrović
Robert Lilienfeld
Silvia Durán
Sara Sefchovich
Bolívar Echeverría
José Luis Balcárcel

Graciela Borja
Profesora UAM-Xochimilco
Depto. Política y Cultura
México, octubre de 1988

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector general, doctor Óscar González Cuevas
Secretario general, ingeniero Alfredo Rosas Arceo

Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco
Rector, arquitecto Roberto Eibenschutz Hartman
Secretaria, licenciada Cesarina Pérez Pría

División de Ciencia Sociales y Humanidades
Directora, doctora Sonia Comboni Salinas
Secretaria académica, maestra Iris Santacruz Fabila
Jefe del Departamento de Política y Cultura
Maestro Manuel Canto Chac

Responsable de las publicaciones de la DCSH
Víctor Ortega

Asistencia editorial:
Gertrudis Zenzes, Rosario Blanco

Foto de portada:
György Lukács, del libro: *György Lukács. His life in Pictures and Documents*,
Corvina Kiadó, Budapest, 1981

D.R. © 1988, Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100
Col. Villa Quietud, Coyoacán
C.P. 04960 México, D.F.

ISBN 968-840-459-4
Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Presentación 9

Créditos, reconocimientos y una palabra acerca de los textos aquí reunidos 37

Lista de participantes y breve currículum de cada uno de ellos 39

El joven Lukács y el joven Bloch
Michael Löwy 45

Lukács y Weber: utopía versus *Realpolitik*
Zoltán Tar 69

Thomas Mann y Georg Lukács: reflexiones sobre la relación entre el artista y "su" crítico
Judith Marcus 89

Lukács y la filosofía yugoslava de la praxis
Gajo Petrović 115

Música y sociedad en el siglo veinte: György Lukács, Ernst Bloch y Theodor Adorno
Robert Lilienfeld 137

Hacia una estética marxista
Silvia Durán 175

Lukács lee novelas
Sara Sefchovich 189

El concepto de fetichismo en
Marx y en Lukács
Bolívar Echeverría 209

Clases sociales y alianza de clases,
en Lukács
José Luis Balcárcel 223

Presentación

En noviembre de 1985, la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X) decidió unirse a las celebraciones que, en todo el mundo se realizaron para conmemorar el centenario del nacimiento del filósofo, historiador, esteta, político y crítico literario Georg Lukács.

Durante ese año de 1985 tuvieron lugar simposia similares en varias ciudades entre las cuales estuvieron París, Dubrovnik, Nueva York y Bloomington. No cabe duda que dichos eventos ponen de manifiesto la importancia e influencia que este gran pensador del siglo XX mantiene en nuestras sociedades.

La presente publicación es la memoria del "Simposio internacional György Lukács y su época" efectuado durante el mes de noviembre de 1985 en la UAM-X con la participación de nueve estudiosos y especialistas en la materia, tanto de México como del extranjero.[1]

En los trabajos de organización del simposio, quien suscribe tuvo la fortuna de contar con el apoyo del doctor Adolfo Sánchez Vázquez y el doctor Zoltán Tar. A ambos deseo consignar un reconocimiento especial.

[1] N.E. Véase en las siguientes páginas la lista de participantes.

Lukács, el judío húngaro, el filósofo inconforme, el activista político, el hombre de partido, el humorista infatigable nos legó una obra de gran significación social para nuestra época.

Quizás su curiosidad científica fue el origen de una amplísima producción de ensayos, teorías, manifiestos que comprenden desde la filosofía hasta la música, de la sociología, a la literatura, a la estética y a la política. No obstante tal amplitud, su análisis trasluce lucidez y profundidad.

La obra y la personalidad de Lukács han dejado una honda huella en varias disciplinas propias de nuestro siglo. Desde la aparición de *Historia y conciencia de clase*, en 1923, su pensamiento ha sido de una influencia considerable sobre varias generaciones tanto de Occidente como, en particular de Europa Central. A lo largo de la peor época del estalinismo y especialmente a la muerte del dirigente soviético, Lukács representó la alternativa de un marxismo de corte humanista que inspiró las mentes jóvenes e incidió en el quehacer político del momento.

La fuerza reflexiva e innovadora de Lukács se dejó sentir en especialistas tan variados —y tan disímbolos— como Max Weber, Marleau-Ponty, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Jean Paul Sartre. Cada uno de ellos fue sometido de maneras diferentes y bajo su propio carácter, por el magnetismo del pensamiento y la personalidad de Lukács.

A ambos lados de la Europa dividida se ha visto a Lukács como el pensador que rescató el elemento seminal del marxismo. En efecto, el materialismo histórico bien pudo ser ensombrecido por las explicaciones economicistas o las positivistas de no haber mediado el énfasis lukacsiano en el hombre, en el aspecto esencialmente humano del marxismo. En el ámbito político, ello se tra-

dujo, además, en contrariar frontalmente las inclinaciones prevaleciente en la Segunda y Tercera Internacionales.

Otro punto en el que Lukács centró su capacidad analítica, su afán explicativo y su compromiso político fue el que atañe al método. En *Historia y conciencia de clase*, Lukács nos invita a retornar al método marxista, al enfoque de la totalidad. Su postura apunta contra las lecturas dogmáticas de Marx, pero sin contravenir la ortodoxia. En efecto, aun pareciendo extraña la declaración "dogmatismo no, ortodoxia sí", está revestida de una sólida coherencia. Y es que el sentido que Lukács imprime a esa ortodoxia es el de la vuelta al planteamiento original de Marx de acercarse a la realidad, e intentar explicarla y transformarla, sin perder de vista la magnitud y complejidad de su conjunto. Así su concepto de totalidad escapa al riesgo de atender exclusivamente a una o algunas partes del todo, favoreciéndolas y desatendiendo en ocasiones internacionalmente, otros elementos que son esenciales para la explicación social. Tal categoría de totalidad alcanzó su valor históricamente en el momento en que no atomizó el conocimiento y que fue contraria a varios de los enfoques que parecían hegemónicos de la época. La manera de ser ortodoxo o un marxista ortodoxo consistirá para Lukács en no apoyar una teoría específica de Marx sino su método.

Hoy en día la posición lukacsiana tiene vigencia debido a la creciente complejidad de nuestras realidades sociales que exigen una explicación capaz de atender la densidad de sus interrelaciones.

Siguiendo el espíritu de Lukács, una aproximación totalizante de la realidad no indica que sea exhaustiva, ni punto final del conocimiento; es, estrictamente una composición de las partes de un todo determinado. Lukács mismo aplicó esta forma de construcción a la explicación de su trayectoria personal en el prólogo a *Historia y conciencia de clase*, así como en muchas otras reflexiones

escritas o expresadas sobre su vida. Armó su desarrollo personal pieza por pieza y lo reconoció como punto de referencia para la acción. Enfatizando la unidad dialéctica de la continuidad y discontinuidad del trabajo de su vida.

Así podemos afirmar que el análisis lukacsiano y el método basado en la totalidad se pueden usar como sinónimos.

Su aproximación a la modernidad capitalista lo llevó a considerar el problema del fetichismo, anteriormente tratado por Marx, ampliando el análisis dedicado a la mercancía y aportando el concepto de reificación; nociones ambas que figurarán como organizadoras del todo. El fenómeno de reificación genera que aquello que es creatura de los hombres —sus productos, sus relaciones— aparezcan como cosas dotadas de una legalidad extraña —falsa legalidad— del hombre.

Aquellos aspectos de la reificación que se revierten sobre la totalidad, sobre el ser social, atrajeron la atención de Lukács. Manteniéndose próximo al sociólogo Max Weber, su amigo y maestro, Lukács quien como sostiene el doctor Zoltán Tar, podría ser considerado como un marxista-weberiano, vio en las relaciones emergentes del capitalismo y en la burocratización —a todos niveles— un grave problema de la modernidad al que analizó a partir de las categorías del fetichismo y la cosificación.

Otro avance que Lukács imprimió a la teoría marxista es el relacionado con la definición del concepto de conciencia de clase. Es sabido que en *El capital*, Marx dejó el tratamiento de las clases sociales justo en su inicio. Lukács detectó en ello algo que acarrearía consecuencias graves tanto para la teoría como para la práctica del proletariado; de ahí que se haya propuesto esclarecer lo que se entiende por conciencia de clase con la idea de fortalecer teórica y prácticamente a la emergente clase obrera que entonces tomaba el poder. Así es que introduce el término de "conciencia de clase

inducida"[2] para explicar la labor de los intelectuales dentro del proceso de lucha de clases.

Lukács sostiene que la conciencia de clase, derivada de una situación de clase es algo que puede inducirse.

La utilización o no de la violencia dentro de los procesos sociales es también un tema que ocupó a Lukács desde su época premarxista hasta sus últimos años. Existen dos textos (uno de los cuales no ha sido traducido al español) "El bolchevismo como problema moral" y *Táctica y ética* escritos en 1918 y 1919 respectivamente, en los que aparece primero su rechazo a la violencia y después su justificación, en términos de que "el fin justifica los medios". De nuevo aquí encontramos una cercanía con su maestro de Heidelberg, Max Weber.

Así fue también la lectura de Marx que hizo Lukács, una lectura en su época original, que difícilmente desaparecerá de la conciencia crítica de nuestro siglo.

Vínculos y compromisos de Lukács

Lukács nace en Hungría el 13 de abril de 1885, hijo del banquero Josef Lukács. Crece en un ambiente burgués dentro del imperio austro-húngaro. En 1905 parte rumbo a Berlín, donde se graduó en Leyes, en 1912 se muda a Heidelberg en donde vive hasta 1917. Ahí conoce a personalidades intelectuales de la época, representantes de algunas de las más importantes corrientes filosóficas del momento como son Windelband, Rickert, Lask, Dilthey, Weber, Husserl y Simmel.

Con algunos de ellos integró en Heidelberg el renombrado "Círculo de Max Weber", en el que se discutían los principales problemas de la época en reuniones de amigos y bajo un clima de una inmensa riqueza teórica

2 N.E. Manuel Sacristán en la edición castellana de *Historia y conciencia de clase*, México, Editorial Grijalbo, 1969, traduce el término *imputed consciousness* por conciencia atribuida, me parece más adecuada la traducción de conciencia inducida.

y artística. Años más tarde, algunos de sus integrantes, junto con Lukács y otras personalidades de la sociedad húngara, retomarían el espíritu de aquellas reuniones instaurando en Budapest la costumbre de tertulias dominicales en lo que se llegó a conocer como el "Círculo de los Domingos".

Allí, psicólogos como René Spitz y Edith Gyömröi, el poeta y dramaturgo Béla Balázs, quien escribió partituras para Béla Bartók y el sociólogo Karl Mannheim entre otros, debatían, se divertían y eran ironizados en las caricaturas de Tibor Gergely. Su afán era el de crear una atmósfera agradable y estimulante —música, poesía, amistad— en la cual confrontar sus ideas. Ese medio social albergó a personalidades que reflexionaron acerca de sus sociedades, ponderando los mejores momentos de estas, planteando y cuestionando las alternativas futuras. La atmósfera estaba cargada de posiciones románticas, desde el romanticismo netamente alemán hasta el revolucionario. Consecuentemente, las respuestas abarcaban desde la marginación de la política a la contemplación y hasta la utopía.

El resultado de las indagaciones estéticas y sociológicas de Lukács durante estos años quedó expuesto en sus obras *El alma y las formas* (1911) y *La teoría de la novela* (1916).

En 1918, después de un intenso debate a propósito del problema de la justificación o no del uso de la violencia ingresa al Partido Comunista Húngaro y, en 1919, es comisario de Cultura Popular en la Comuna de Budapest, durante el gobierno de Béla Kun. Es aquí cuando comienza a ser relevante su participación política.

La Comuna fue derrotada varios meses después y Lukács se exilió en Viena y en Alemania reanudando sus contactos con Weber.

Su oposición a la Primera Guerra Mundial lo situó en la calidad de forastero entre los intelectuales alemanes y de líder para los jóvenes húngaros.

El problema ético de la violencia fue compartido —como ya apuntábamos— por Lukács y Weber. Después de las discuciones en Heidelberg en el "Círculo de Weber" durante los años de 1913 a 1917, Lukács reformula la problemática planteada por Weber en "La política como vocación".

La Gran Guerra desnudó, de golpe, a toda una generación ante problemas éticos que la calaban socialmente. Las inquietudes que agobiaron la reflexión de Lukács quedaron plasmadas en su escrito "El bolchevismo como problema moral". Hace ahí una distinción entre "ética de la responsabilidad" que él asocia con una política reformista liberal y la "ética de la convicción" correspondiente a la política de los bolcheviques.

A pesar de que ese ensayo concluye con una frase crítica hacia el bolchevismo, ello no impidió que por aquellas semanas, Lukács se afiliara al Partido Comunista, acaso con la incertidumbre de si no es posible "mentir en el camino a la verdad". El ingreso al Partido Comunista Húngaro marca el inicio de su participación en órganos de gestión pública. Lukács es designado Comisario de Cultura Popular durante la Comuna de 1919. No será sino hasta 1956 que, instaurada la República Popular, al cabo de la intervención soviética vuelva a ocupar un cargo, ahora como Ministro de Cultura.

A partir de la toma de Alemania por los nazis Lukács se exilió en Moscú. La manera como se "adecuó" al estalinismo y algunas defensas que en esa época hizo de la Unión Soviética le ganaron críticas e incomprensión.

A pesar de su apego al régimen, Lukács criticó la burocracia soviética y manejó temas y nombres prohibidos como los de Hegel y Dostoievsky.

En el lapso de los prólogos a dos ediciones de *Historia y conciencia de clase*, 1957 y 1967, Lukács hace un ejercicio autocrítico. Su ponderación acerca de sucesos como la Revolución Húngara y el célebre informe que leyó

Kruschev ante el 2o. Congreso del Comité Central del Partido Comunista de la URSS fue, para decir lo menos, tardía. Con todo, el significado de una crítica tan aguda hacia el socialismo real y existente no puede ser soslayado. La mente de Lukács se mantenía despierta y atenta a acontecimientos como los que ocurrieron en Polonia en 1970. Sin embargo, la autocrítica nunca vulneró su compromiso con el humanismo marxista o con el pueblo húngaro. Nunca abandonó su anhelo libertario.

Avances en el conocimiento de Lukács, surgidos de este simposio

Conviene aquí resaltar algunas vertientes que se enfocaron en las ponencias y en el intercambio de opiniones que tuvo lugar durante el simposio, y que en mi parecer constituyen avances en el conocimiento acerca del Lukács; igualmente señalar las interrogantes y, aun, contradicciones aparentes que surgieron en el debate y estudios sobre el pensador húngaro.[3]

En la presentación de su ponencia, *El concepto de fetichismo en Marx y en Lukács*, el maestro Bolívar Echeverría destacó la propuesta lukacsiana de centrar en los conceptos de fetichismo y cosificación mercantil el discurso marxista acerca de la modernidad, insistiendo en el hecho de que dicha propuesta no intenta reducir toda la problemática de la vida moderna a los problemas de su carácter de vida social cosificada, sino ser una *vía de acceso* para desentrañar la complejidad de este fenómeno.

Aun cuando Bolívar Echeverría concluye su intervención apoyando el planteamiento de Lukács no lo hace sin apuntar algunas precisiones que le resultan indispensables para el discurso marxista actual.

3 A partir de aquí la selección de intervenciones en los debates del simposio aparecen como notas de pie de página.

Para el maestro Echeverría la manera en que Lukács explica la modernidad a través de los conceptos de fetichismo y cosificación resulta ser ambivalente, "abre, comenta Echeverría, pero al mismo tiempo cierra la vía de acceso que existe en la *crítica de la economía política* a la problematización crítica del conjunto de la vida moderna; de la existencia cotidiana tanto en su dimensión social individual o íntima como en su dimensión social colectiva o pública". La ambivalencia consiste en el hecho teórico de que Lukács captó agudamente los efectos del fenómeno histórico de la cosificación bajo la forma dialéctica que incluye la descomposición y recomposición de la vida social. Sin embargo, al parecer del profesor Echeverría, Lukács no alcanza a definir adecuadamente esa dialéctica arrojando como resultado un énfasis mayor en aquellos efectos de la cosificación de la actividad humana que descomponen, atomizan y desorganizan la totalidad del proceso de la vida social. La noción de cosificación por un lado destaca la ruptura de la totalidad del proceso productivo, y la consecuente enajenación que aleja al sujeto de su objeto de producción. Dicha situación logra reificar la sociedad, separar al objeto del sujeto, al sujeto de su producción y reorganizarla en términos de su apariencia.

Sin embargo, comenta Echeverría, la sociedad moderna ha logrado crear mecanismos a través de su aparato estatal, que recomponen de manera propiamente capitalista esa totalidad de la vida social.

Para Lukács la cosificación trae consigo una devastación de toda la riqueza cualitativa del sujeto social y el mundo que él crea; una devastación de índole tal, que no puede ser compensada por la creación de riqueza que promueve el capital. Lo que el capitalismo llega a recomponer, a sentar como base de la sociedad, es algo formal, abstracto, que se desentiende de los aspectos cualitativos de la totalidad de la existencia humana.

Bolívar Echeverría reparó en lo irreal de esa apreciación de Lukács que deja sin respuesta la pregunta de si es imaginable una autovalorización del valor que no implique un proyecto de mundo que sólo sea un proceso formal carente de sustancia, independiente del proceso de reproducción del producto concreto, pleno de cualidades y determinaciones.

Esta duda respecto de la coherencia del concepto lukacsiano de cosificación, no puede disiparse de la manera en que lo intenta el propio Lukács. Echeverría propone reconsiderar el concepto de cosificación y verlo como aquél que "permite pensar una realidad que tal vez es la que caracteriza más esencialmente a la modernidad: la de la existencia del sujeto social como sujetidad conflictivamente repartida entre el hombre y las cosas".

El profesor Echeverría añadió que cuando apareció el libro de Lukács *Historia y conciencia de clase*, la argumentación que sostiene se volvió pronta obsoleta, debido al rápido decaimiento revolucionario de aquella época.

El libro surgió después de la primera posguerra dentro de "ese ánimo entre apocalíptico y mesiánico" donde comienzan a plantearse posibilidades de lucha para el trabajador, cuando la actualidad de la revolución comunista parecía haber alcanzado su grado más avanzado en las sociedades europeas. Sin embargo, la publicación del texto coincide tanto con el momento en que la sociedad soviética inicia su burocratización como con el impulso destructor del nacional-socialismo en Alemania.

Por su parte Judith Marcus, en su ponencia *Thomas Mann y Georg Lukács: reflexiones sobre la relación entre el artista y "su" crítico*, subraya no sólo la manera en que Lukács pudo haber influido en la configuración de la personalidad del judío-jesuita-comunista Leo Naphta en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, sino también

como habiendo éste leído una de las primeras obras de Lukács *El alma y las formas* (1911), transpone ciertas reflexiones de Lukács y las incorpora estructural, temática y verbalmente a su otra historia *La muerte en Venecia*. Es interesante mencionar que Mann no leyó los escritos de la época marxista de Lukács, según él mismo lo reveló a la profesora Marcus en una de las últimas entrevistas que concedió antes de su muerte.

La profesora Marcus apuntó que Thomas Mann también influyó sobre Lukács a través de las ideas y conceptos personificados en algunas de sus primeras obras. Tal sería el caso de *Tonio Kröger*. Esta observación es resultado del análisis que la profesora Marcus ha llevado a cabo durante varios años tanto del material documental conservado en los archivos de Thomas Mann, en Zurich, Suiza, como de la correspondencia personal de Georg Lukács. De hecho, en este punto estriba el fundamento de lo que la propia profesora Marcus ha denominado como un proceso de "fecundación mutua en el mundo de las ideas", y que alude a las ideas, obras y, aun, la vida misma, de ambos autores.

La investigación de Marcus desarrolla el concepto del forastero de Simmel, de esos casos excepcionales en la vida de los que Leo Naphta es una combinación. Rastrea de una manera amena y documentada aquellos rasgos de Lukács que puede tener Naphta y concluye con el interesante comentario de que Naphta, sería igual con Lukács o sin él.

Judith Marcus propone cómo el trabajo que Mann realiza en la caracterización de sus personajes en la *Montaña mágica* y muy específicamente con Naphta, es uno de los mejores ejemplos de la aplicación del concepto de tipo ideal weberiano.[4]

[4] A su vez Michael Löwy comentó en el debate de la ponencia de Marcus, sobre la similitud que encuentra entre Lukács y Naphta y según él, Naphta tiene más similitud con Ernst Bloch que con Lukács, ya que Bloch sí era religioso, a diferencia de Lukács. Para Judith Ernst Bloch fue un indi-

La doctora Marcus concluyó señalando el escaso contacto personal entre Thomas Mann y Georg Lukács pese a haber compartido la educación de la era Guillermina en Alemania. No obstante ello, ambos llegaron a formas de coincidencia, por ejemplo, en la manera de abordar problemas como el del arte, el del artista, etcétera, en los que el tono adoptaba colores casi religiosos. La doctora Marcus atribuye a Mann la responsabilidad, en cierta medida, de que no hubiese existido un contacto más intenso. Mann no habría aceptado con facilidad al *Auslaender*, al originario de la "esfera no alemana", aquella del literato judío, de Dostoievsky; la esfera propia de la Europa Oriental que —añade— poseía una fascinación bien documentada para el tipo de artista que era Thomas Mann, pero con la cual no podía llegar a intimar. La desemejanza no podía ser salvada.

El trabajo presentado por Gajo Petrović: *Lukács y la filosofía yugoslava de la praxis*, explica la relación personal que el grupo yugoslavo de la corriente "praxis" mantuvo con Lukács durante la vida de este último. Lukács fue miembro de la junta directiva de la revista *Praxis*, de la propia corriente que desde su fundación, ha contado con la dirección editorial de Petrović.

Después de la Segunda Guerra Mundial la actividad editorial en Yugoslavia se desarrolló más bien con lentitud. Entre las escasas publicaciones del momento, las traducciones y publicaciones de trabajos marxistas fueron las que predominaron.

---

viduo fascinante pero que no tuvo una personalidad tan enigmática como Lukács, además de que en la caracterización que Mann hace de Naphta ella descubre a un personaje antirreligioso contrariamente a como lo ve Löwy.

A Löwy le interesó saber si acaso Lukács habría leído *Thomas Münzer. La teología de la revolución* de Ernst Bloch. Según Judith Marcus hasta ese momento no podía afirmarlo, ya que no encontró evidencias de ello en la biblioteca personal de Lukács.

Las obras de Lukács figuraron entre las primeras que, de autores marxistas contemporáneos, fueron traducidas y editadas en Yugoslavia. Así comenzó el impacto especial que Lukács llegaría a tener en el mundo intelectual de ese país.

En la actualidad, Lukács es el autor extranjero con mayor número de ediciones después de Marx, Engels y Lenin, en ese país.

La traducción de *Historia y conciencia de clase* al servo-croata fue realizada por dos miembros de la corriente *Praxis*. Aun cuando la publicación se hizo hasta 1970, el grupo había podido analizar la obra de Lukács desde la fecha de su publicación en húngaro, en 1923. Estos filósofos encontraron en la aproximación humanista de Lukács un buen punto de partida para desarrollar su actividad crítica. Mediante esa actividad han podido señalar desviaciones del pensamiento marxista aun del propio Engels o Lenin. Así también han detectado contradicciones en los trabajos de Marx.

Para ellos el problema del hombre, ubicado en el centro del pensamiento de Marx y de Lukács, aparece con la consideración básica de que el hombre es un ser de praxis. La manera en que comprenden dicho concepto difiere de Engels, Lenin y de los postulados de la Segunda y Tercera Internacionales. Tampoco consideran a la praxis como algo contrario a la teoría.

La praxis para estos filósofos es una actividad específicamente humana en cuanto se trata de una actividad libre y creativa que debe trascender la filosofía. Encontraron en Lukács, dice Petrović, aquella idea básica de Marx de que la filosofía ha de ser una verdadera filosofía contemporánea; debe ser una filosofía revolucionaria donde lo puramente sociológico y económico no basta; para hacer un análisis filosófico se debe entrar a mayores profundidades.

La crítica lukacsiana en oposición a Engels y su búsqueda de las leyes de la dialéctica, está fundamentada en

una posición neokantiana respecto del método, y su preeminencia sobre la teoría. Éste siempre será válido aunque algunas teorías no puedan ser comprobadas o aún sean rechazadas. En esto se diferencia del punto de vista hegeliano donde el método sería realmente el alma o la estructura interna de la teoría.

Por lo que toca a la praxis, dice Petrović que tanto Engels como Lenin hablan de ella principalmente como un tipo de criterio de verdad y la reducen a una praxis política o a una actividad económica, algo muy diferente a la manera en que Lukács y el grupo Praxis la conciben, ya que la praxis debe permitir la posibilidad de comprender a la cambiante sociedad moderna, debe ser una actividad revolucionaria.

Los filósofos yugoslavos hallan motivo de decepción en el hecho de que este punto fuese una preocupación fundamental de Lukács y que pese a ello sus autocríticas, una, "compulsiva" en 1957 y otra, aparentemente libre en 1967, resultasen insuficientes.

Para ellos Lukács se aparta del verdadero sentido de la praxis al aceptar que su propio concepto de la praxis revolucionaria había sido algo "desvirtuado por sobretonos externos que tienen más que ver con el utopismo mesiánico de la izquierda que con la doctrina auténtica de Marx", es en ese sentido que Petrović manifestó que Lukács ha sido una fuente de inspiración y un reto para los filósofos de su grupo. Igualmente, Petrović estima que la obra de Lukács fue bastante desigual en términos de su discurso crítico, ya que durante su vida hubo periodos en que le resultó primordial comunicar ciertas ideas y callar otras, dependiendo de su participación o no, en el Partido Comunista. Lukács consideraba al proletariado como la clase capaz de transformar la historia y comenzar una nueva era en la historia de la humanidad, y vería en el Partido Comunista a una fuerza colectiva dispuesta a dirigir al proletariado y a su lucha. Asimismo pensaba que

si el individuo desea contribuir en esa lucha por una sociedad mejor, no puede incurrir en conflictos con el Partido Comunista y, de hacerlo, debe acatar la opinión de su Partido pues ésta es más importante que la suya propia. Según Petrović, ésta es la razón por la que Lukács tuvo que asumir compromisos con el Partido Comunista.[5] El doctor Petrović finalizó su exposición afirmando que, a través de sus mejores trabajos, Lukács se proyecta como un pensador del futuro y como uno de aquellos que nos reveló el pensamiento auténtico de Marx.

Acaso las reflexiones de Petrović pongan de relieve las observaciones acerca de Lukács formuladas por un grupo de filósofos marxistas, pero, asimismo, planteó la cuestión —ejemplificando con algunos pasajes de la vida de Lukács— a propósito de los riesgos de la falta o la pérdida de libertad, de creación y política, bajo el socialismo real. Cabe recordar que el grupo "Praxis" ha sufrido severas críticas del Partido Comunista Yugoslavo.

La ponencia de Michael Löwy, intitulada *El joven Lukács y el joven Bloch*, muestra como los dos no sólo compar-

[5] En este sentido, es interesante el distinto énfasis que Löwy y Petrović conceden a la participación política de Lukács. En efecto, durante la polémica posterior a la ponencia de Petrović, Löwy definió al intelectual húngaro como un hombre de una gran valentía, cuyo espíritu crítico se manifestó tan tempranamente como en los años de la Comuna de 1919. Lukács fue, añadió Löwy, un hombre dispuesto a sacrificar la vida en aras de sus ideas y, si llegó a capitular ante la burocracia soviética colaborando con el Ministerio de Cultura y afiliándose al Partido Comunista, fue debido a su convicción de que era esta organización la mejor opción para la lucha que debía darse. Por lo demás, esta actitud de Lukács correspondía con una, muy generalizada, que derivó de la Tercera Internacional.

De su lado, Petrović encuentra en Lukács a un hombre de acción, decidido, pero que nunca tuvo los arrestos para escindirse del Partido. Lukács aprovechó todas las ocasiones para desbordar los límites autoimpuestos y, bajo condiciones favorables, pensaba y se expresaba en la forma más libre. Petrović conjeturó que tal vez si Lukács se hubiera negado a aquellas concesiones, habría perdido la vida y parte de su obra habría quedado sin ser escrita. Tal dilema constituyó un problema para Lukács y lo es para cualquier sociedad que se defina como socialista.

tieron una gran amistad desde su juventud, sino que existió una afinidad filosófica y política, una afinidad electiva entre ambos. Asimismo afirmó que ellos fueron discípulos uno del otro.

Löwy indaga el origen de esa convergencia y simpatía entre Lukács y Bloch, explicando la relación entre ellos así como entre sus teorías, a partir del romanticismo anticapitalista. En éste, que reflejaba la visión del mundo dominante entonces en Europa Central, se hallaría su punto de unión. En efecto, el romanticismo anticapitalista de la época fue una corriente cultural de crítica, que cuestionaba la civilización industrial burguesa moderna desde una perspectiva compuesta de los valores religiosos, políticos, culturales, etcétera, propios de las sociedades precapitalistas. Toda una *Kulturkritik.*

En esa visión romántica del mundo se basaron los dos jóvenes para impulsar sus convicciones. De inicio, dicha visión tuvo un carácter más ético y estético; esto es, más cultural. Sin embargo, después se transformó en una visión marxista-comunista llevada a la práctica de manera diferente por cada uno de ellos. El doctor Löwy encuentra en el mismo Marx la fuente de que se nutrieron Lukács y Bloch para forjar su nuevo romanticismo; la lectura que hicieron de Marx los distinguió del marxismo vulgar. El romanticismo revolucionario llegaría a ser algo más que una *Kulturkritik*, algo más que una actitud pesimista hacia el presente o que una nostalgia por épocas precapitalistas; llegaría a convertirse en un romanticismo de cara al futuro, que, inconforme con el presente, no voltea al pasado sino que aspira a la utopía socialista. Justamente el elemento que confiere su fuerza utópica revolucionaria al marxismo de Bloch y de Lukács, consistiría en la incorporación de esa crítica cultural romántica a la sociedad burguesa, encuadrada en un análisis marxista.

Fue ese romanticismo revolucionario el sustrato común del joven Lukács y el joven Bloch pero, a través de los

años, fue también el motivo de su discordia. En su juventud ambos pensadores, coincidieron en subrayar la dimensión política religiosa del Tolstoi y Dostoievsky así como su significación social antiburguesa. Un artículo de Lukács en 1931 que ataca a Dostoievsky y una crítica de Bloch a Hegel en la edición de 1923 de *Espíritu de la utopía* se han manejado como las causas de la ruptura entre ambos pensadores, hacia sus últimos años, el propio Bloch en una entrevista que concertaron él y Löwy, en 1974, manejó el artículo de Lukács contra Dostoievsky como la causa inmediata de la separación. Sin embargo, Löwy mantiene que es probable que el distanciamiento entre ambos pensadores se haya iniciado bastante antes, y que el meollo fuera el romanticismo anticapitalista.

El análisis intitulado *Lukács y Weber: utopía versus Realpolitik*, de Zoltán Tar, contribuye al tratamiento de la temática abordada por Löwy. Tar recrea el origen y la similitud de las ideas de Weber y de Lukács pero distingue la evolución hacia dos posiciones vitales bien diferenciadas. Weber se convertirá en un *Realpolitiker* liberal mientras que Lukács abrazará una aspiración utópica socialista.

El doctor Tar dibuja un panorama útil para situar el origen y desarrollo de las ideas de Weber y Lukács, así como para esclarecer la procedencia de las teorías y compromisos políticos a que les condujeron.

Entre las similitudes que Tar encuentra entre Max Weber y Georg Lukács, destacan la crítica y rechazo al marxismo de la Segunda Internacional y su adhesión a la epistemología neokantiana; el interés por los problemas éticos, en particular la relación entre ética y acción política (el uso de la violencia, por ejemplo). Otro aspecto en donde asimismo se perciben conexiones entre Weber y Lukács concierne a la metodología de las ciencias sociales Ambos estaban en contra de los enfoques positi-

vistas y de acercamientos simplistas. Compartían la preocupación de encontrar un método especial para los estudios humanistas y las ciencias sociales.

Una afinidad importante que los dos mantuvieron a lo largo de sus vidas, fue el interés en el papel que desempeñan los intelectuales, en especial durante los periodos revolucionarios. Tanto Weber como Lukács concedían a los intelectuales un rol destacado en los movimientos obreros. Sin embargo, en este punto parece haber una importante diferencia en cuanto sus reflexiones en torno a la *intelligentsia* judía. Lukács pasó por alto el hecho de que muchos de los intelectuales, siendo aquellos "intelectuales eruditos, románticos, que languidecían por trabajar en el cambio de la sociedad", también eran judíos. En opinión del doctor Tar, Lukács, en tanto buen marxista, quiso subordinar la "cuestión judía" a la cuestión de la emancipación universal. En cambio, esto fue algo en lo que repararon Weber —quien despreciaba el antisemitismo— y sociólogos como Werner Sombart y Robert Michels. El análisis del doctor Tar propone contemplar a Lukács inmerso en su particular *Realpolitik* en la que alcanza a conciliar su actuación política con la aceptación de medios y metas, pero sin extraviar la vocación utópica.

De este modo, cobraría vigencia el ensayo "La política como vocación" de Weber como un ejemplo de que la "ética de metas últimas" y la "ética de responsabilidad" no significan contrarios absolutos, sino, más bien, complementos que sólo al unísono constituyen un hombre con genuina vocación por la política.

De las varias afinidades, el doctor Tar pondera mayormente la relativa a la ética para explicar las diferencias entre ambos pensadores. En ella se cierne la divergencia cualitativa básica que mejor describe sus respectivos quehaceres y compromisos a partir de 1918. Lo que interesa más al doctor Tar, por encima de los elementos que ser-

virían para ahondar las diferencias teóricas entre Weber y Lukács, es señalar la postura que cada uno acabó defendiendo, ya que ello nos permite desentrañar su respuesta vital, su inserción en el terreno de la acción. Y es que tanto Max Weber como Georg Lukács vivieron y reflexionaron sobre los problemas éticos derivados de la Primera Guerra Mundial y el periodo revolucionario que le sucedió.

Al analizar el papel histórico de la violencia, Weber reconoce en la acción violenta a un elemento primordial para la política. Quien busque "la salvación del alma, la suya o la de otros, no deberá buscarla por el camino de la política", acabará sentenciando. De su parte, Lukács, al cabo de una reflexión similar, concluye reprobando la violencia en su texto "El bolchevismo como problema moral" ya que no es creíble que "lo malo pueda engendrar lo bueno", ni que se pueda "mentir durante el camino hacia la verdad". Es bien sabido que unas semanas más tarde, Lukács se retractó de esta postura que lo acercaba a la de Weber y se afilió al Partido Comunista, asumiendo lo que el doctor Tar refiere como la "suposición metafísica" de que sí le pareció posible mentir en el trayecto hacia la verdad. Se evidencia aquí la fractura entre el *Realpolitiker* liberal que no puede soslayar la necesidad de concordancia entre medios y fines, y el utópico socialista que se inclinará por una suerte de "ética de metas últimas", persuadido de que el fin justifica los medios. Los medios, por cierto, pueden incluir el uso de la violencia si es que la situación histórica así lo exige para conquistar una sociedad mejor. Pero incluso en esta divergencia entre Max Weber y Georg Lukács, hay un punto de partida común: el rechazo por la sociedad moderna.

Las aspiraciones compartidas por Weber y Lukács, por lo demás características de un importante segmento de la inteligencia europea de la primera posguerra, están

contenidas en *Historia y conciencia de clase*. El doctor Tar considera que la colección de ensayos publicados bajo el título de *Historia y conciencia de clase* es una obra que reúne las aspiraciones y esperanzas mesiánicas y utópicas distintivamente características de un grupo de intelectuales judíos europeos. En fin, no es extraño que en virtud de esa interrelación teórica y personal con Weber, Lukács construya su pensamiento marxista arropándolo, con frecuencia, con una terminología y un lenguaje weberianos. Ejemplo de ello se encuentra en el ensayo sobre la reificación que está incluido en *Historia y conciencia de clase*.

Sara Sefchovich dio como título a su trabajo para el simposio el de *Lukács lee novelas*. En él, la profesora Sefchovich sugiere que una de las preocupaciones del pensador húngaro fue la de salvar el placer estético de la lectura; esto es, recuperar ese "algo" que suele calificarse como idealista y retrógrado: el goce de leer.

A juicio de Sara Sefchovich, durante la década de los treinta, Lukács se contó entre quienes, aun fundamentando el realismo socialista, fue de los que lo hicieron de manera menos grosera —para emplear las palabras de Deutscher. Lukács intentó unificar la intención política con las exigencias estéticas, lo que lo llevó a posiciones contradictorias. En efecto, de una parte Lukács prevenía contra una literatura proletaria mal entendida mientras que, de otra, recurría a ejemplos clásicos y realistas. Éstos no variarán a lo largo de su vida, pese a que la perspectiva política sí evolucionará.

Algunas ideas acerca de la teoría y la participación política tienen un lugar en aquello que preocupa a Lukács de la literatura. Al igual que en otros ámbitos, Lukács buscó unificar las fuerzas democráticas y socialistas en un frente popular contra el fascismo. Trató de animar una asociación con los novelistas burgueses más impor-

tantes para sumarse a la lucha antifascista, al tiempo que buscaría arrancarles las interpretaciones reaccionarias y convertirlos en patrimonio literario de la clase obrera. Una de las metas del intento era la de establecer un puente de unión entre la literatura del pasado y la del presente con la socialista; un puente que salvara aquella parte de la cultura que se hundió irremediablemente con la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa. Lukács el humanista, y Lukács el revolucionario, añade la profesora Sefchovich, trataban de conciliar sus contradicciones.

Lukács sostenía la posición de que se podía elaborar una literatura antifascista, marxista y, además, disfrutable, con el método narrativo del siglo XIX. Esa posición no fue cabalmente comprendida o aceptada por otros contemporáneos suyos. Así, Bertoldt Brecht, por ejemplo, la concebía como la postura de un adorador de las formas y tildó a Lukács de formalista. Pero Lukács leía novelas en tanto descripciones de la realidad; apenas fue natural que dentro del género novelístico, se inclinara por el realismo.

El escritor debe ser un individuo capaz de seleccionar adecuadamente y con honestidad aquello que muestre objetivamente la realidad. Lukács demanda que el escritor asuma una posición frente a los problemas del mundo y opte por una posibilidad estilística que le permita plasmar mejor la realidad. Con todo, la demanda de Lukács es mayor. El escritor debe lograr una suerte de salto dialéctico por el que transite de su esencia subjetiva a una esencia objetiva de la realidad histórico-social. Es en este sentido en el que adquiere su magnitud la sinonimia que encontraba Lukács entre humanismo y realismo. Según la profesora Sefchovich, Lukács estaba equivocado al pensar que el realismo socialista fusionaría la tradición clásica con lo mejor de la herencia burguesa, logrando una renovación. El origen del equívoco está en Hegel, en cuya *Fenomenología del espíritu*, Lukács habría creído

leer historia en forma de novela, persuadiéndose de que "mirar hacia adelante era lo mismo que mirar hacia atrás, que la utopía para el mañana consistía en recuperar la armonía y la unidad del pasado, hoy perdidas".

Sara Sefchovich expresó que ese afán por unir la perfección clásica y la libertad acabó convirtiendo la utopía de Lukács en un sueño mesiánico y socialista que ella califica de contradictorio, "como todo en la vida y obra de Lukács". Ello quedaría avalado por la utilización que hizo Lukács de la teoría del reflejo dentro del arte, en la que el artista queda constreñido a un reproductor mecánico de la sociedad. En la literatura, el realismo crítico puede ofrecer visiones de la realidad unilaterales, achatadas, en tanto que una decadencia artísticamente interesante como la proyectada por Kafka en sus novelas nos puede obsequiar con algo múltiple, complejo, contradictorio y, por ello mismo, vital.

Georg Lukács figura para la profesora Sefchovich como el "audaz, apasionado, amoroso, enamorado de la literatura clásica". Es de admirar el Lukács que es lector apasionado y comprometido y que concibe al arte como aquello capaz de librar al ser humano de su animalidad, de enseñarle a conocer y transformar su mundo y a sí mismo. En suma, al Lukács que cree en el arte como autoconciencia de la especie humana y como proyecto hacia el futuro; "al que busca la realidad social en cada obra de arte, y quiere explicarse el proceso de la historia encuadrándola en un ciclo total de cultura, en toda su formación económica y social".

El doctor Robert Lilienfeld en su ponencia, *Música y sociedad en el siglo veinte: Georg Lukács, Ernst Bloch y Theodor Adorno*, hizo un repaso de cómo en el transcurso del siglo XIX se configuró aquello que llegó a convertirse en una grave crisis en la música de Occidente y que, en términos musicales, se manifestó como la crisis

de la tonalidad en la composición. De una manera más general, planteó problemas como la creciente amplitud de los auditorios para la música, el desenvolvimiento de nuevas técnicas en la ejecución de instrumentos, el rango interpretativo de los directores de orquesta, la función social y estética de los críticos y periodistas dedicados al análisis de la música, el sitio ideológico de los músicos, etcétera. Uno de los síntomas más claros de esa crisis lo constituyó la pugna a propósito de la música absoluta y la música programática.

De acuerdo con el doctor Lilienfeld, el agotamiento de la música tonal fue la culminación de un largo proceso histórico cuyos orígenes acaso se remonten a la polifonía, continuaría con la evolución de los instrumentos de teclado y habría conocido su plenitud con el desarrollo de la forma sonata, por la primera Escuela de Viena (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven). El lenguaje musical cimentado en aquellas estructuras se deslavó hasta parecer exhausto. Después de las composiciones de Richard Wagner, los compositores —empezando, quizás, con Gustav Mahler— debieron enfrentar la cuestión de cómo renovar el lenguaje musical o, mejor aún, qué hacer para encontrar uno nuevo. El doctor Lilienfeld abordó los experimentos que diferentes músicos intentaron, desde el acercamiento folklorista de Zoltán Kodaly y Béla Bartók, hasta el revolucionario sistema dodecafónico de Arnold Schoenberg.

A partir del surgimiento especializado de la crítica y el periodismo musicales —desde Hanslich y Georg Bernard Shaw, hasta Barzun—, el doctor Lilienfeld hizo una recapitulación crítica de la polémica entre los partidarios de la música absoluta y aquellos que se inclinan por el uso de programas para la música.

Junto con la maravillosa aportación musical de Schoenberg, coincidió el nacimiento de estudios acerca de la sociología de la música. En este sentido es en el que

cobran importancia las reflexiones de Lukács, Bloch y Adorno ya que, a partir de entrenamientos musicales diversos y enfoques teóricos bien diferenciados, lograron proveer de determinadas explicaciones sobre el fenómeno artístico de la música y sus implicaciones sociales.

Hacia una estética marxista fue el título de la ponencia de Silvia Durán. En su intervención buscó analizar algunas de las críticas más generalizadas de la teoría lukacsiana y mostrar la otra cara, "la verdadera" —como ella la llama— de Lukács.

Una de las críticas más comunes que en el terreno de la estética se le hacen a Lukács es la que se refiere a su actitud dogmática, que según quienes lo critican la han calificado así por concebir el arte, el gran arte, "el que ha perdurado" —como diría el propio Lukács— en el arte realista.

Silvia Durán cita al doctor Adolfo Sánchez Vázquez:

> La estética lukacsiana representa, en el campo marxista, el logro más fecundo de la concepción del arte como forma del conocimiento. Como estética del realismo cautiva con sus penetrantes análisis y surgentes hallazgos, pero, al erigir en criterio de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa.[6]

Aun cuando Sánchez Vázquez señala, entre otras cosas, a la estética de Lukács como normativa y cerrada, la profesora Durán reconoce en el "padre del realismo" un concepto de realismo mucho más amplio.

El material de la profesora Durán busca acotar la noción de realismo en Lukács partiendo de los propios textos del autor y enfatiza que al hablar de realismo,

6 Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Editorial Era, 1967, p. 41.

Lukács se está refiriendo directamente al modo específico de aprehensión de la realidad, en su sentido estético. Lukács establece que ese reflejo fiel y objetivo consiste en construir la realidad artística de acuerdo a la legalidad de la realidad histórico-social. Para dicha reconstrucción, el artista no requiere de determinada técnica; la apreciación lukacsiana al respecto, no indica que se requiera un estancamiento en una sola forma para la reconstrucción artística.

Otra crítica a Lukács que se relaciona con la anterior, es la que lo ve como un "contenidista". Lukács propone la veracidad de la realidad artística y con ello señala la concepción, del mundo que implica el arte realista, el cual favorece la supremacía del contenido que muestra todo trabajo artístico y que se ha de traducir en una determinada forma. Los críticos de la estética de Lukács, añade Silvia Durán, han detenido su mirada ya sea en sus observaciones del aspecto ideológico o en su labor de crítico. Con ello han perdido de vista que existen aportaciones que Lukács podría hacer a los estudios inmanentes del arte. Es decir, si aquellos que se detienen en las formas estéticas pudieran incluir el aspecto ideológico de las mismas, habría un gran avance en términos de la teoría estética.

Lukács mantiene la tesis, de que en la unidad dialéctica de toda forma artística el contenido muta la forma y la forma al contenido. Sin embargo, añade la profesora Durán, al ponderar mayormente la validez del contenido en relación a la forma de la obra de arte, Lukács estará poniendo de manifiesto el sentido real del arte en tanto que "informa sobre lo nuevo esencial para el hombre y desde luego permite conocer más intensa y subjetivamente al mundo desde la objetividad". Silvia Durán hizo notar que esta tesis de Lukács se encuentra en estado embrionario y debería ser desarrollada por la estética marxista.

La manera de concebir al gran arte en términos de si reproduce o no la realidad sociohistórica impide a Lukács la apreciación de escuelas completas que aportaron elementos valiosos en el terreno de la estética.

Lukács se equivoca, menciona la profesora Durán, al juzgar a través de generalizaciones o bien a través de la ideología. Existen autores como Dadá que nos dan riqueza en su construcción de la realidad y que Lukács por razones políticas tiene que rechazar.

Hacer eso en nombre de la estética, ya sea porque no reproduce la realidad o por algún otro motivo, resulta "imperdonable", por más que entendamos su formación clásica y su posición política.

El hecho de que el propio Lukács adopte una actitud equivocada para elaborar sus juicios estéticos no debiera ser motivo de descartar, por esos prejuicios o los nuestros, sus aportaciones a la estética.

Lukács reubicó al arte bajo una concepción dialéctica que había sido anteriormente ignorada, aquella que se sitúa en la relación artista-objeto y que subraya la influencia e interacción del medio con el artista. De esta manera, la aportación de Lukács en el terreno de la estética se encuentra en nociones como el arte en tanto trabajo, el arte como producto social y, finalmente, el arte como conocimiento. Estas nociones fueron fundamentales para ubicar al arte "en su gran territorio natural: el de la realidad social". Para la profesora Durán, la estética no puede avanzar si no incorpora el método propuesto por Lukács en la gran mayoría de sus tesis, así como los adelantos de las otras tendencias filosóficas.

Los estudios inmanentistas del arte han puesto el acento en la forma y, aun cuando tanto las creaciones artísticas que realizan como sus propios estudios, han dado valiosos frutos, ellos no dan cuenta del fenómeno artístico en su totalidad. Los métodos empleados sitúan al lenguaje en el centro pero, en la medida en que no ha habido un

genuino retorno del objeto a lo general, en esa justa medida no alcanza a ser una verdadera comunicación social.

En la actualidad el marxismo ha comenzado a hacer propios los planteamientos de los inmanentistas, sin haber logrado una síntesis entre forma y contenido, que le permita recoger todas estas aportaciones. Silvia Durán manifestó su sorpresa de que los marxistas recurran a las aportaciones de la lingüística estructural y que estudios como el establecido por Stalin sean olvidados, ¿será temor o prejuicio?, se pregunta.

Debemos discernir con justeza los matices ideológicos propios de juicio, de gusto, que se hallan en la obra de Lukács. Al separar su obra de dichos matices podremos aquilatar con razón la genuina aportación del húngaro a la estética.

José Luis Balcárcel intituló su ponencia *Clases sociales y alianza de clases, en Lukács*, el hecho de que Lukács haya profundizado en el concepto de clase se debió según el profesor Balcárcel a la necesidad de vigorizar teórica y prácticamente a la emergente clase obrera que entonces tomaba el poder.

Una gran contribución de Lukács al estudio de las clases sociales fue la diferenciación que hizo entre la conciencia de clase de la burguesía y la del proletariado. Así como el esclarecimiento entre la conciencia de clase psicológica y la noción de conciencia de clase. Lukács logra hacer evidente que la determinación formadora o constituyente de la conciencia de clase es diferente a las ideas que los hombres tienen acerca de su posición de vida.

De acuerdo con el profesor Balcárcel, la gran contribución de Lukács en el terreno de la economía política radica en su explicación de la conciencia de clase burguesa como la conciencia propia de una clase económica. En cambio, la conciencia de clase obrera se constituye con ventaja sobre aquella pues logra asimilar no única-

mente lo económico sino la totalidad, detectando el lugar que realmente le corresponde al proletariado, como clase social, en el tejido que se forma en torno a la producción y al consumo sociales.

Aseguró el ponente que la burguesía tiene conciencia de clase limitada y unilateral. Por ello, es incapaz de contar con una visión totalizadora de la realidad. Dicha conciencia es producto de la captación de las relaciones sociales en las que ejerce su dominación.

Por último, recalcó que Lukács nos hace notar que mientras no se produzca una ruptura en relación a la diferencia entre conciencia obrera y conciencia burguesa los estados represores tienen mayores posibilidades de existencia.

Es claro que ninguna reunión académica podría agotar la valoración a los ángulos de estudio de un pensamiento tan rico y diverso como el de György Lukács. El propósito del Simposio internacional "György Lukács y su época", fue el de recapitular sobre el conocimiento de la obra lukacsiana así como acerca del entorno social y del horizonte histórico en que se escribió aquella. Más importante aún, el objeto de efectuar una estimación más serena y profunda de la obra del pensador húngaro quedó, merced a la calidad de las ponencias y a la intensidad con que fueron comentadas, cumplido. Confío en que estas memorias sean estímulo de una mayor divulgación de la obra de Lukács y de nuevos y más reflexivos estudios.

Graciela Borja
Xochimilco, 30 de junio de 1988

Créditos, reconocimientos y una palabra acerca de los textos aquí reunidos

El simposio contó con recursos de la Dirección General de Investigación Científica y Superación Académica, de la Secretaría de Educación Pública, otorgados a través del convenio suscrito con el Programa Nacional de Educación Superior (PRONAES núm. 850995). Asimismo es de agradecerse el interés y las facilidades dispensadas por la Embajada de la República Socialista de Hungría en México.

Editar las memorias de un evento académico es una labor ardua. Con mayor razón lo es el preparar la edición de uno de índole internacional en el que los trabajos presentados varían en extensión, presentación, base de indagaciones más amplias, etcétera.

Así, la tarea de recopilar, ordenar, cotejar, corregir y en su caso traducir cada trabajo, la pude llevar a cabo gracias a la siempre dispuesta colaboración de la profesora Gertrudis Zenzes, quien estuvo a cargo y realizó una creativa y laboriosa corrección de estilo. Su ayuda fue invaluable por el estímulo que siempre significó.

Además de las opiniones experimentadas de los doctores Adolfo Sánchez Vázquez y Zoltán Tar en la organización del simposio, ésta se benefició con el respaldo de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-X.

En particular deseo poner de relieve la participación

del doctor Gilberto Guevara Niebla y de la doctora Sonia Comboni, directores sucesivos de la División, que aportaron el financiamiento necesario, así como el apoyo en la organización y realización del simposio. Además, sin su generosa disposición, no habría sido posible llevar a cabo esta publicación.

Manelick de la Parra produjo y realizó un bello diaporama acerca de la vida y época de Georg Lukács cuya exhibición dejó un grato recuerdo de la última sesión del simposio.

Adriana Díaz Rodríguez es la responsable de la versión mecanográfica. Su apoyo secretarial correspondió siempre con su profesionalismo y su solidaridad laboral.

El Jefe del Departamento de Política y Cultura, maestro Manuel Canto Chac me animó con su paciencia y empeño para la conclusión de estos trabajos. Mis compañeros del Área de Investigación "Culturas populares, hegemonía cultural y Estado en México", me estimularon con su cariñosa ayuda.

A todos mi gratitud.

G.B.

Lista de participantes y breve curriculum de cada uno de ellos

Michael Löwy

Obtuvo el grado de Doctor de Estado en la Universidad de la Sorbona, en París, en 1974. Es catedrático e investigador de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Michael Löwy, es autor de los siguientes libros, entre otros. *Dialéctica y revolución, El marxismo en América Latina, La teoría de la revolución en el joven Marx, Para una sociología de los intelectuales revolucionarios.*

El doctor Löwy es Director de investigaciones en la sección de sociología, del Centro Nacional de Investigación Científica de París, Francia. Actualmente imparte la cátedra de Sociología política en el Centro Universitario de Vincennes y en la Universidad de París. Además, investiga sobre la obra de Walter Benjamin y su relación con otros judíos alemanes contemporáneos, así como acerca de la idea de "mesianismo" y "utopía revolucionaria".

Zoltán Tar

El doctor Zoltán Tar se graduó en la New School for Social Research de la ciudad de Nueva York. De origen

húngaro, imparte cátedra en la Universidad de la ciudad de Nueva York (CUNY) y en la propia New School for Social Research. El doctor Tar es autor de los siguientes libros: *La Escuela de Frankfurt. Las teorías críticas de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno; Fundamentos de la Escuela de Frankfurt de Investigación Social*; y es coeditor y cotraductor con Judith Marcus del texto *Georg Lukács: correspondencia escogida 1902-1920*. Su libro más reciente es *Georg Lukács. Teoría, cultura y política*.

El doctor Zoltán Tar formó parte del Comité Organizador del "Simposio internacional György Lukács y su época", y actualmente imparte cursos de sociología e historia de las ideas.

Judith Marcus

La doctora Judith Marcus se graduó en la Universidad de Kansas. Ha realizado estudios de posdoctorado en la Universidad de Nueva York. Es Investigadora Asociada en el Departamento de sociología de la New School for Social Research. Ha impartido las cátedras de "Sociología de la literatura y el arte", "Sociología de los intelectuales", "Movimientos sociales", entre otras. Es autora del libro *Thomas Mann y Georg Lukács*; coeditora del texto *Georg Lukács: correspondencia escogida 1902-1920* así como de *Fundamentos de la Escuela de Frankfurt de Investigación Social*. Recientemente publicó: *Georg Lukács. Teoría, cultura y política*. Ha sido nombrada miembro de la Asociación Americana de Ciencias Políticas, de la Asociación Internacional de Sociología y de la Asociación Americana de Sociología. Actualmente es miembro honorario de la Rockefeller Foundation Humanities Fellowship, participando con el proyecto "La Escuela de Budapest de psicoanálisis: historia de un movimiento".

Gajo Petrović

Doctor en filosofía por la Universidad de Zagreb, Yugoslavia. El doctor Petrović realizó estudios en universidades de Inglaterra y Estados Unidos. Su trabajo de investigador se orienta hacia la ontología, antropología filosófica, teoría del conocimiento y lógica, y en torno a las principales corrientes de la filosofía contemporánea. Tiene un gran número de libros publicados en servo-crota. Entre éstos, se han traducido al español los siguientes: *Praxis, revolución y socialismo; marxismo contra stalinismo.*

El doctor Gajo Petrović ha sido Director Editor, desde su fundación, de la revista *Praxis*, así como Presidente de la Sociedad Croata de Filosofía en 1963-1964, y Presidente de la Asociación Yugoslava de Filosofía en 1964-1966. Es miembro electo del Instituto Internacional de Filosofía de París, desde 1973. En la actualidad es profesor adjunto de filosofía en la Universidad de Zagreb.

Robert Lilienfeld

Robert Lilienfeld es músico pianista, graduado en la New School for Social Research de New York. Profesor de sociología en el City College de la ciudad de Nueva York en los últimos 16 años. Ha publicado varios libros sobre música y sociología, así como numerosos artículos acerca de música. Es miembro académico de la New School for Social Research en New York. Su trabajo actualmente versa sobre la teoría de la música. Lilienfeld cuenta con un libro publicado en castellano con el título de *Teoría de sistemas. Orígenes y aplicaciones en ciencias sociales.*

Silvia Durán Payán

Licenciada en filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM. Imparte cátedra "Problemas de estética" en la misma Facultad. Ha escrito varios artículos sobre estética en revistas culturales como la *Bruja en el Bolsillo, Plural* y *Pauta*. Entre sus publicaciones está el ensayo "Análisis sobre la novela de José Revueltas (un estudio lukacsiano sobre la novela)". Actualmente es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Sara Sefchovich

Licenciada en sociología, egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Realizó estudios de doctorado en la Facultad. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales en la misma institución, donde trabaja temas relacionados con el análisis de la ideología y la sociología de la literatura. Ha publicado diversos ensayos sobre los temas mencionados. Es autora del libro, *La teoría de la literatura de Georg Lukács*. Actualmente trabaja sobre el análisis del discurso político.

Bolívar Echeverría

Es Doctor en economía por la Universidad Libre de Berlín. En repetidas ocasiones ha impartido la cátedra "Estructura lógica del capital". Entre sus publicaciones se encuentra: "El problema de la nación", que se vincula con la temática del simposio. El doctor Bolívar Echeverría ha sido director de seminarios y cursos sobre la teoría de la cultura. Forma parte del Comité editorial de la revista *Cuadernos Políticos* y ha colaborado en la revista alemana *Alternativ*. Actualmente es investigador

de la División de Estudios de Posgrado, de la Facultad de Economía, de la UNAM.

José Luis Balcárcel

El licenciado José Luis Balcárcel es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e investigador de Tiempo Completo en la Facultad de Filosofía y Letras y en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la UNAM. Ha escrito numerosos ensayos sobre estética y política latinoamericana, entre los que destacan: "Apuntes sobre algunas relaciones entre literatura, arte y sociedad"; "Filosofía y realidad (las ciencias sociales en América Latina)"; "Fundamentación científica de la estética marxista"; "Nueva visión de la estética marxista".

Adolfo Sánchez Vázquez

El doctor Sánchez Vázquez se graduó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es profesor Emérito de la Universidad Nacional y en la Facultad de Filosofía y Letras ha impartido cátedras durante treinta años, destacando sus seminarios de "Estética" y "Filosofía de Marx". Entre sus numerosas publicaciones, se cuentan *Estética y marxismo; Las ideas estéticas de Marx*, y *Filosofía y economía en el joven Marx*. Sus libros son lecturas utilizadas frecuentemente en la Universidad de California, en Berkeley y en la Universidad de California, en Los Ángeles. El doctor Sánchez Vázquez formó parte del Comité Organizador del "Simposio internacional György Lukács y su época". Actualmente imparte cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se dedica a la investigación acerca de la filosofía política.

El joven Lukács y el joven Bloch

Michael Löwy

Las utopías son la fuerza motriz de la historia, y la gran importancia de la obra de Lukács y Bloch radica en que los dos han rescatado la fuerza y la dinámica utópica del marxismo. El joven Lukács y el joven Bloch, mantuvieron una relación que no fue sólo de amistad, sino también de una profunda afinidad espiritual.

La relación se estableció durante los años de 1910-1923. Sus caminos se fueron separando poco a poco, pero existen entre sus escritos de esa época convergencias y analogías evidentes, que se manifestarán en sus primeros escritos marxistas. Una de las principales fuentes de esa afinidad, es su vínculo con el *romanticismo anticapitalista* (concepto que proviene de Lukács), esa gran corriente crítica, que ataca a la civilización industrial burguesa a partir de ciertos valores precapitalistas, tanto sociales, culturales, estéticos, religiosos como políticos. Hay por tanto en el romanticismo una dimensión de nostalgia del pasado precapitalista. Por eso con frecuencia se tiende a asimilar y aún a confundir al romanticismo con una doctrina reaccionaria, pero tal identificación es, en mi opinión, una interpretación unilateral, reduccionista del fenómeno romántico, tan rico y lleno de contradicciones y de posibilidades, y también de potencialidades revolucionarias. En realidad, desde los orígenes del romanticismo en el siglo XVIII, es decir, desde Juan

Jacobo Rousseau, por un lado, y William Blake, por el otro lado, hasta nuestros días, siempre ha existido una corriente *romántica revolucionaria*, a la cual, en mi opinión, pertenecen también el joven Lukács y el joven Bloch y en la cual la nostalgia del pasado precapitalista nutre una aspiración utópica, que no pretende *volver* atrás, a la comunidad (*Gemeinschaft*) precapitalista, sino hacer una especie de giro hacia el pasado en el camino al mundo nuevo, al mundo del futuro, al mundo de la utopía.

El joven Lukács y el joven Bloch están entre los representantes más importantes de ese romanticismo revolucionario del siglo XX. La calidad única de sus escritos marxistas de entonces, que los distingue tan radicalmente de la producción "ortodoxa" de la Segunda Internacional y en parte también de la Tercera Internacional, se debe ciertamente en gran medida a esa dimensión romántica revolucionaria.

El romanticismo anticapitalista fue, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la forma cultural dominante en Europa Central y una de sus manifestaciones más importantes, la sociología alemana de Tönnies, de Simmel y del mismo Max Weber. Por eso no es una casualidad que el joven Lukács y el joven Bloch tengan su primer encuentro en el seminario de George Simmel, en 1910. Es decir, que la sociología alemana, neo-romántica, que critica la civilización moderna desde una perspectiva romántico anticapitalista, va a ser el punto de partida común de su evolución intelectual, espiritual y política; y si deciden partir juntos rumbo a Heidelberg es para participar en las actividades y seminarios de Max Weber e integrarse al famoso círculo de amigos, que se reunía todos los domingos en casa de Weber, el "Círculo Max Weber".

Uno de los participantes del Círculo, el sociólogo Paul Honigsheim, describe en sus Memorias el ánimo domi-

nante entre sus amigos y colegas sociólogos, *el Zeitgeist** imperante: un rechazo del modo de vida burgués, de la racionalidad capitalista y de la cuantificación. "Lukács y Bloch... eran partidarios de esta tendencia. Ese neo-romanticismo, si lo podemos llamar así, se apoyará en los viejos románticos a través de múltiples, aunque ocultas, pequeñas corrientes de influencia...: Schopenhauer, Nietzsche, el viejo Schelling... y el movimiento de la joven Alemania. El neo-romanticismo en sus formas diversas estaba representado en Heidelberg... y sus adictos sabían a qué puerta tocar, la puerta de Max Weber".[1]

Esto no quiere decir que Weber fuera un romántico anticapitalista *strictu senso*, pero el Círculo de amigos que se reunía en su casa sí fue uno de los principales centros de difusión de esta *Kulturkritik* pesimista y hostil al progreso burocrático industrial. El joven Lukács y el joven Bloch se distinguían de sus amigos y colegas alemanes del Círculo Max Weber por su radicalismo político y su utopismo milenarista —revolucionario, del cual sin duda el *mesianismo-judío* era una de sus fuentes. Eso ya había sido observado por Marianne Weber, la esposa del sociólogo, quien en sus Memorias describía al Lukács de esa época (1912-1914), como a un joven filósofo "agitado por esperanzas escatológicas del arribo de un nuevo 'mesías'", y para quien el socialismo en tanto "orden social basado en la fraternidad, era una condición previa para la redención de la humanidad". De otra parte, la visión del mundo de Bloch —según Paul Honigsheim— era una "combinación de elementos católicos, gnósticos, apocalípticos y económico colectivistas".[2]

* N.E. La palabra alemana *Zeitgeist* puede traducirse al español como espíritu de la época.

1 Paul Honigsheim, *On Max Weber*, Nueva York, Free Press, 1968, p. 79. Existe versión en castellano con el título *Max Weber*, México, Paidós (Colección psicología social y sociología).

2 Marianne Weber, *Max Weber, ein Lebensbild (Max Weber, el retrato de su vida)*. Tubinga, J.C.B. Mohr, 1926, p. 476 y Paul Honigsheim, *On Max Weber, op. cit.*

En esa época existió entre los dos filósofos una profunda comunidad de ideas y Bloch va a hablar más tarde, de ella, como una época de "sinfonofilosofía"*: los dos pensaban juntos, filosofaban juntos. Paul Honigsheim los describe en los siguientes términos: "Ernst Bloch, el apocalíptico judío de origen y católico por sus ideas religiosas. . . con su discípulo de entonces György Lukács."[3]

Cuando tuve la oportunidad de entrevistar a Ernst Bloch en 1974, le leí ese párrafo de las Memorias de Paul Honigsheim y le pregunté si efectivamente se podía decir que Lukács fuera su adepto o discípulo, y él me contestó lo siguiente: "No fue así, sino que había una reciprocidad entre nosotros, yo era tanto su discípulo como él el mío. En realidad no había diferencia entre nosotros. . . Eramos como vasos comunicantes: el agua estaba siempre a la misma altura, en los dos extremos de ese sistema".[4] En mi opinión, el romanticismo anticapitalista, el romanticismo anticapitalista, el romanticismo revolucionario fue precisamente el centro magnético de esa comunidad entre ellos, de la misma manera que en el curso de los años veinte se convirtió en el tema de su discordia, de su separación.

Ya en su formación cultural, en su *Bildung* tanto del joven Lukács, como del joven Bloch, el romanticismo alemán jugó un papel muy importante. Entre los primeros libros filosóficos que leyó el joven Bloch con interés

* N.E. *Symphilosophie.* Unión de los términos sinfonía y filosofía. El autor se refiere a una filosofía que los unió armónicamente.

3 Paul Honigsheim, "Der Max Weber Kreis in Heildelberg" ("El círculo de Max Weber en Heidelberg") en: *Kolner Vierteljahrschift fur Soziologie* (Revista trimestral de sociología de Colonia) año 5, cuaderno 1926, p. 284.

4 Michael Löwy, "Interview avec Ernst Bloch" ("Entrevista con Ernst Bloch") Tubinga, 24 de marzo de 1974, en: *Pour une sociologie des intellectuels revolutionnaires. L'evolution politique de Lukács 1909-1929 (Para una sociología del revolucionario intelectual. La evolución política de Lukács 1909-1929)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, pp. 293 y 296.

apasionado, estuvieron los cuatro volúmenes de Schelling *Filosofía de la mitología y de la revelación.*[5]

En cuanto al joven Lukacs, el primer libro que tuvo la intención de escribir en 1907 (y tenemos entre sus papeles el plan de ese libro que nunca logró escribir) debía intitularse *Die Romantik des XIX Jahrhunderts* (*El romanticismo del siglo XIX*), y contenía los siguientes capítulos: I. "Goethe y Fichte", II. "La tragedia del romanticismo (Schelling, Schlegel, el misticismo)", III. "El viejo y el nuevo romanticismo (La juventud como reacción)", IV. "Alemania y Francia (El *Sturm und Drang* y el romanticismo francés)", V. "Los prerrafaelitas (El romanticismo artístico y el socialismo)", VI. "El romanticismo a cortapelo, tipos: Schopenhauer, Baudelaire, Kierkegaard, Flaubert e Ibsen". Dentro de sus cuadernos de apuntes de esa época, también se encuentran numerosos extractos de escritos de Novalis, Schelling, Schlegel y Schleiermacher.[6]

Las notas de Lukács escritas para ese libro, revelan que su interés se dirigía no sólo al romanticismo alemán, sino al *universo cultural del romanticismo anticapitalista* y sus puntos de referencias giran de Franz von Baader, Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Strindberg a Ibsen hasta los pensadores rusos. El romanticismo anticapitalista tuvo también su expresión en la gran literatura rusa, y particularmente en la obra de Tolstoi y de Dostoievsky. Y el joven Bloch y el joven Lukács estaban

[5] Véase *Tagtraume vom aufrenchten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch. (Sueños diurnos de un caminar erguido. Seis entrevistas con Ernst Bloch.)* Editado por Arno Munster, Frankfurt Suhrkamp, 1978, pp. 27-28.

[6] Estos textos se encuentran en el archivo de Lukács, de Budapest. Véase György Markus "Lukács 'erste' Aesthetik: Zur Entwicklungschichte der Philosophie des Junger Lukács" ("La 'primera' estética de Lukács: Contribución a la historia del desarrollo de la filosofía del joven Lukács") en: *Die Seele und das Leben. Studien zum fruhen Lukács (El alma y la vida. Estudios sobre el joven Lukács)*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, pp. 195, 233.

literalmente fascinados por el autor de *Los hermanos Karamazov*, y concebían el reino colectivista religioso del futuro (como asienta Paul Honigsheim que los conoció bien en esa época) como "una vida regida por el espíritu de Dostoievsky".[7] Cuando me entrevisté con él en 1974, Bloch se refirió con cierta ironía retrospectiva a ese papel increíble y prodigioso que tuvo en la Europa Occidental de entonces, y en él mismo, la cristiandad rusa, el universo espiritual de Tolstoi y Dostoievsky —en una palabra, la "Rusia imaginaria" en contraposición a la Rusia real zarista, autoritaria y represiva.[8]

El significado social antiburgués que tenía la literatura rusa para Lukács, quedó claramente formulado en un comentario que escribió en 1916 acerca de un libro del místico ruso Soloviev: "Los escritores de importancia histórico-mundial de Rusia, desean dejar atrás el individualismo europeo (con la anarquía, la desesperanza y la ausencia de Dios consiguientes), superarlo en su profundidad misma y poner en ese lugar conquistado a un hombre nuevo y, con él, a un mundo nuevo".[9] Comparando dos de las primeras obras importantes del joven Lukács y del joven Bloch respectivamente, *Teoría de la novela*, de 1916, y *Espíritu de la utopía*, de 1918, se aprecia lo que existe en común en el romanticismo revolucionario de los dos y lo que hay de particular, de específico, en la interpretación que cada uno de ellos da a esa visión del mundo romántico.

La teoría de la novela, de Lukács está cargada de nostalgia romántica del pasado. Ese pasado es para él, sobre

[7] *Témoigne de Paul Honigsheim* (Testimonios de Paul Honigsheim), *On Max Weber, op. cit.*, p. 91.

[8] Michael Löwy, "Interview avec Ernst Bloch" en *Pour une sociologie... op. cit.*, pp. 296, 300.

[9] György Lukács, "W. Solovjeff, Ausgewahite Werke, Band II, lena 1916" ("W. Solovjeff, obras escogidas, tomo II, lena, 1916"), *Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpolitik (Archivo de ciencia social y política social)*, 1916-1917, núm. 42, p. 978.

todo, la Grecia homérica, la Grecia de *La Íliada* y *La Odisea*, una época feliz "donde los caminos estaban iluminados por la luz de las estrellas", un período en que "los actos correspondían perfectamente a las exigencias interiores del alma". Esa Grecia homérica es una especie de arquetipo eterno de una sociedad perfecta y el medioevo cristiano —cuya expresión cultural son la obra de Dante y la pintura de Giotto— representa "una nueva Grecia", una reproducción de ese arquetipo eterno griego, la última manifestación de esa *comunidad orgánica* entre el hombre y la sociedad, de esa unidad natural de todas las esferas metafísicas. La epopeya es la forma literaria, la forma artística y cultural que corresponde a esa sociedad perfecta, de armonía total. Nuestra época, dice Lukács, es al revés, un mundo abandonado por los dioses, un mundo en el cual hay "una ruptura total entre el ser efectivo de la realidad y el deber ser del ideal" y nuestra época es desde el punto de vista moral, la *Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit* (la era de la "completa *precaminosidad*" —aseveración de Fichte).

La expresión literaria de esa época de degradación es la novela, la novela burguesa. Es ahí donde Lukács se distingue del romanticismo clásico y sobre todo del romanticismo conservador; no piensa en términos de restauración de ese pasado: "No podemos respirar en un mundo cerrado. Hemos descubierto que el espíritu es creador." El fracaso del romanticismo, dice Lukács resulta de esa imposibilidad de "volver a la epopeya caballeresca del Medioevo". Para Novalis, la victoria de la poesía, "su reinado de transfiguración y redención sobre el universo entero" es una ilusión, pues no tiene "la fuerza constitutiva capaz de hacer entrar en ese paraíso lo terrestre y lo prosaico". Lo que Lukács sueña, a lo que aspira es a una *utopía del futuro* y no del pasado, a un paraíso terrestre, a una "salida hacia otra etapa de la historia mundial", más allá de la sociedad burguesa,

de la civilización industrial capitalista. En Tolstoi ve al anunciador de esa nueva época y en Dostoievsky tal vez al nuevo Homero o Dante. No se trata entonces de restablecer la antigua armonía, el antiguo mundo cerrado griego o medieval, sino de crear una *nueva comunidad* cuya expresión artística sería una "forma renovada de la epopeya".[10] Así en su interpretación del significado artístico de Dostoievsky, lo concibe como autor de una nueva epopeya, no de una novela.

El romanticismo "paseísta",* que se vuelve al ayer, se "metamorfosea" en romanticismo utópico, revolucionario, vuelto hacia el futuro aunque fascinado por esa Rusia mítica, esa Rusia de sueño, imaginaria, de la cual hablaba Ernst Bloch. Como el propio Lukács reconoce (*Cfr.* el Prefacio de la reedición de 1963 de *La teoría de la novela*) su itinerario en este libro es bastante distinto del que sigue el romanticismo clásico y se apoya desde el punto de vista metodológico en el neoromanticismo, en lo que se llamó hacia el fin del siglo XIX la *Geisteswissenschaft*;* Dilthey, Simmel y en cierta medida, Max Weber, como él mismo lo reconoce en el prefacio de la reedición del libro en 1963.[11] La diferencia fundamental, que es decisiva, es que Lukács daba a esa ciencia del espíritu supuestamente "libre de juicios de valor", neutral, un color, una dimensión mesiánica, utópica y cuyas implicaciones revolucionarias —antiestatista-anarquizante, simpatizadora de los terroristas rusos narodniki— quedan explicitadas en las notas inéditas sobre Dostoievsky y en la correspondencia con Paul Ernst.[12] Obviamente esa dimensión

10 György Lukács, *La Théorie du Roman*, París, Gonlhier, 1963, pp. 19, 21, 24, 28, 29, 61, 73, 140, 154 y 155. Existe versión en castellano con el título *El alma y las formas y la teoría de la novela*, traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1975, *Obras completas*, 1.

* N.E. Del francés *passéiste.*

11 György Lukács, "Avant-propos" ("Prólogo"), *La Théorie du Roman, op. cit.*, p. 7.

* N.E. En español: ciencia del espíritu.

12 Véase *Dostoievski-Notizen (Anotaciones de Dostoievsky)*, Lukács

mesiánica utópica no se da ni en Simmel, ni en Dilthey ni en Max Weber. Pero es el romanticismo anticapitalista, el que atrae a Lukács a la sociología alemana del siglo XIX y el que lo atraerá —en el siguiente momento histórico— a la revolución social en 1918-1919.[13]

¿Qué pasa con Ernst Bloch en el mismo período, es decir, durante la Primera Guerra Mundial: Su libro de 1918, *Espíritu de la utopía* tiene analogías obvias, innegables con *La teoría de la novela*, pero el espíritu de Bloch —su método— está mucho más cercano al *ethos* del primer romanticismo de la *Frühromantik*, del romanticismo de principios del siglo XIX que al de la *Geisteswissenschaft* del fin de siglo; a la vez más mesiánico y más político no titubea en asociar a la Cábala, a la mística y a Karl Marx en su profesía utópica. Pareciera experimentar algunas reservas hacia *La teoría de la Novela*, de la que no cita parte alguna en su *Espíritu de la utopía*, mientras que en *El alma y las formas* sí la menciona en numerosos extractos. En una carta enviada a Lukács —curiosamente fechada en el año nuevo judío, el "rosha-shono", del 21 de septiembre de 1915— manifiesta "cierta impaciencia" por la "disertación técnica perspicaz" que ocupa la segunda parte del texto, para enseguida festejar como "particularmente brillante" la presentación de Dostoievsky.[14]

Archivum, Budapest (manuscrito descifrado y preparado por Ferenc Fehér) y *Paul Ernst und György Lukács, Dokumente einer Freundschaft (Paul Ernst y György Lukács, Documentos de una amistad)*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1974.

13 Sobre estos aspectos véase el notable ensayo de Ferenc Fehér "Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zum deutschen Ideologie —geschichte gelegentlich des Briefwechsels Zwischen Paul Ernst und György Lukács" ("En la encrucijada del anticapitalismo romántico. Tipología y contribución a la historia de la ideología alemana en ocasión de la correspondencia entre Paul Ernst y György Lukács") end *Die Seele und das Leben (El alma y la vida)*.

14 György Lukács, *Correspondance de jeunesse 1908-1917 (Correspondencia de juventud 1908-1917)*, Budapest, Corvina, 1981, pp. 264, 277.

Al releer el trabajo un año más tarde, parece estar mejor dispuesto, pero nuevamente es la conclusión del ensayo lo que más le entusiasma:

Al igual que en *La teoría de la novela* en el *Espíritu de la utopía* hay una referencia a Grecia y al Medioevo; pero contrario a Lukács, Bloch manifiesta el máximo desprecio por el arte griego: "La Grecia así como el Renacimiento, ocupan el mismo sitio pagano volcado hacia el placer, la ligereza y lo incierto." En cambio, Bloch, éste judío católico, acepta con fervor místico al arte gótico cristiano como la expresión suprema del espíritu de la resurrección, de la verdadera trascendencia: "sólo la línea gótica lleva en ella el fuego original que hace que el ser orgánico más profundo y el ser espiritual, también más profundo, maduren al mismo tiempo. Contrariamente al ornamento griego o egipcio el gótico encuentra en el hombre, en tanto que Cristo, la medida alquímica de toda construcción".[15] La elegía extática de la cultura cristiana medieval nos remite directamente a Novalis y a los primeros románticos alemanes, pero no con un significado "reaccionario". Basta recordar que el anarquista romántico (también judío) Gustav Landauer —cuyos escritos conocía Bloch muy de cerca— proclamaba con igual vehemencia la superioridad del arte cristiano: "tomemos cualquier ornamento de una catedral gótica y comparemos esa obra de arte primitiva con una de las principales obras de arte clásicas de los griegos. . .: el más recóndito rincón del mundo cristiano nos muestra el alma de nuestra alma, mientras que en los clásicos sólo encontraremos una muerte sublime y una rigidez que nos es ajena".[16] Ese culto casi religioso del arte gótico, del arte cristiano

[15] Ernst Bloch, *L'Esprit de l'Utopie (El espíritu de la utopía)*, París, Gallimard, 1972, p. 31.

[16] G. Landauer, *La revolution*, escrito en 1908 (*La revolución*), París, Ed. Champ Libre, 1974, pp. 55-56.

medieval, es típico del romanticismo aleman, sin embargo, no tiene para nada un carácter reaccionario o conservador en el *Espíritu de la utopía* de Bloch, sino que al revés está íntimamente vinculado con su crítica revolucionaria del capitalismo.

Ya en las primeras páginas del *Espíritu de la utopía*, encontramos una crítica muy dura a la "frigidez técnica" de la civilización industrial moderna, responsable del "asesinato de la fantasía" (*Phantasiemord*). La producción por medio de la máquina "no tiene vida" (*leblos*), es subhumana (*unter-menschlich*). Nuestra época moderna es incapaz de producir grandes obras, y las grandes obras de nuestra época —el equivalente moderno de los domos góticos— son . . . los baños y los W.C.!

Lejos de facilitar el trabajo, la máquina —bajo el capitalismo— mató la felicidad artesanal de la obra total. Pero Bloch está consciente, como Lukács, de que volver atrás es imposible; "el viejo artesano no volverá jamás". Bloch aspira entonces a una técnica nueva, humanista, controlada por los hombres, con una utilización limitada y funcional de las máquinas.[17]

El primer libro de Bloch termina, así como *La teoría de la novela*, bajo la luz mágica de la utopía, lo que Bloch llama el *incipit vita nova*, con la esperanza mesiánica de un reino de la libertad, más allá de la guerra, del Estado y del Capital. Al igual que en el ensayo de Lukács, el autor de los *Hermanos Karamazov* ocupa un lugar central en la conclusión: la meta última del socialismo no es conquistar a "Dickens o el calor de la chimenea de la Inglaterra victoriana", sino el permitir a cada uno el acceso a "una vida en el sentido dostoievskiano" (*ein leben im Dostojewskischen.*[18] Pero a diferencia de *La teoría de la novela* la *Utopía* de Bloch está mucho más

[17] Ernst Bloch, *Geist der Utopie (El espíritu de la utopía)*, escrito en 1923, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, pp. 21-22.

[18] *Ibid.*, p. 333.

cargada de religiosidad mística —tanto judía como cristiana— de espiritualidad escatológica y de milenarismo: su visión del porvenir está formulada en un lenguaje cabalístico y agnóstico. Paradójicamente es al mismo tiempo más política en sentido estricto. En el último capítulo del libro —*Karl Marx, la muerte y el apocalipsis*— alaba a la Revolución Rusa, al "Consejo de trabajadores y de soldados" rusos, es decir, al soviet, que en Rusia aspiran a destruir "la economía monetaria y la moral del comerciante que son la cristalización de todo lo ruin en el hombre". A los soldados marxistas organizados en los soviets se les presenta en un párrafo extraño como "los pretorianos que, durante la revolución soviética, instauran por primera vez a Cristo como Emperador" —concepto de Bloch que revela hasta qué punto su recepción de la revolución de 1917 (esto también resulta válido para Lukács) estuvo influenciada por su veneración de la espiritualidad cristiana rusa.[19] La cita anterior que aparece en la primera edición del *Espíritu de la utopía* está reformulada en la segunda edición de 1923. Es interesante comparar las dos ediciones de este libro, la de 1918 y la de 1923: aunque el espíritu romántico revolucionario está presente en ambas, se ve que Bloch ha incorporado de manera más profunda el marxismo en la segunda edición (1923) y que se preocupa mucho más que en la primera por distinguir su posición —romanticismo revolucionario— del romanticismo conservador o reaccionario: él opone la idea de la humanidad "auténticamente cristiana de la Edad Media" a lo que llama el "romanticismo de la nueva reacción", en el que "están ausentes el espíritu y el cristianismo" (*geistlos und unchristlich*) y que ha reemplazado a la verdadera tradición popular alemana del pasado —que es la tradición de la guerra de

[19] Ernst Bloch, *Geist der Utopie (El espíritu de la utopía)*, escrito en 1918, Frankfurt, Suhrkamp, 1971, p. 299. Este pasaje escrito antes de octubre de 1917 desapareció de la reedición del libro en 1923.

los campesinos de *Thomas Münzer*— por el culto de los castillos feudales.[20]

Hay una analogía, una convergencia muy clara, muy evidente, entre *La teoría de la novela* y el *Espíritu de la utopía* y también *Thomas Münzer*, libro de Bloch de 1921. El mismo Lukács va a reconocer muchos años más tarde esta afinidad entre sus obras de juventud y las de Bloch. Lo va a reconocer en el Prefacio que escribió en 1963 a *La teoría de la novela*. Pero él describe esa analogía con una fórmula que me parece muy discutible: "una mezcla entre una ética de 'izquierda' y una epistemología 'de derecha' (ontología, etc.)", es decir, una ética "orientada hacia una revolución radical" y una "interpretación tradicional y convencional de la realidad". A su juicio, en 1963 el viejo Lukács cree que esa ideología híbrida —mezcla de ética de izquierda y epistemología de derecha— se encuentra también en los escritos de Walter Benjamin, de Theodor W. Adorno y de muchos otros escritores, quienes partiendo de una "ética de izquierda" movilizaron, contra la reacción facista, a un Nietzsche y hasta a un Bismarck, considerándolos como fuerzas progresistas.[21] Francamente creo que ese razonamiento *a posteriori* del viejo Lukács, resulta poco convincente; no creo que la epistemología que se encuentra en los escritos del joven Lukács y del joven Bloch tenga algo de "derechista". Tampoco el análisis de la guerra de los campesinos en el libro de *Thomas Münzer* de Bloch es un análisis convencional, conservador o de derecha, sino un enfoque ya profundamente marcado por el marxismo y la teoría de la lucha de clases.

¿Acaso la influencia de Nietzsche sobre Bloch o el joven Lukács no era ante todo "ética" —en el sentido de

20 Ernst Bloch, *Geist der Utopie (El espíritu de la utopía)*, escrito en 1923, *op. cit.*, pp. 294-295.

21 Georg Lukács, "Avant-propos" de 1963 de *La théorie du Roman (Teoría de la novela)*, *op. cit.*, pp. 16-17.

un rechazo a los valores burgueses? ¿En qué sentido podemos considerar el análisis de la guerra campesina en el *Thomas Münzer* de Bloch como una "exégesis convencional de la realidad"?

Creo que Lukács está mucho más cercano a la verdad en otro Prefacio que escribió en 1967 a la reedición de *Historia y conciencia de clase*, cuando refiriéndose a sus escritos de juventud publicados por Luchterhand dice: que "el idealismo ético, con todos sus elementos románticos *anti-capitalistas*, hubo de aportar también algo de positivo a mi visión del mundo nacida de la crisis".[22]

Hay una entrevista muy interesante del viejo Lukács con Abendroth en los años sesenta, en la cual externa: "Fue una gran felicidad para mí el haber iniciado mi formación con Max Weber y Georg Simmel y no con Karl Kautsky y su pretenso marxismo ortodoxo. Fue algo muy favorable para mi desarrollo, incluso como revolucionario."

En ese prefacio de 1967, Lukács define su obra de juventud como caracterizada por un romanticismo anticapitalista, y en mi opinión, ésta es una interpretación revolucionaria del romanticismo que constituye el terreno común entre el joven Lukács, el joven Bloch (y también Walter Benjamin). Se trata de una visión del mundo —Weltanschauung— que unifica en una misma estructura significativa tanto su ética, su epistemología, su filosofía de la historia como su política.

Es esa interpretación revolucionaria del romanticismo que va a llevar al joven Lukács y al joven Bloch a la adhesión a la revolución proletaria, al marxismo y al comunismo que aparecerán tanto a los ojos del joven Lukács

22 Georg Lukács, "Vorwort" ("Prólogo") 1967, *Geischichte und Klassenbewustsein-Fruhschriften II*, Neuwied, Luchterhand, 1968, p. 14. Subrayado de Michael Löwy. Existe versión en castellano con el título *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. Traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1969, *Obras completas*, 3.

como del joven Bloch como los exponentes más radicales del anticapitalismo. Es la clave para comprender su transición. Tanto más que después de su adhesión al marxismo y en el caso de Lukács incluso de su afiliación al Partido Comunista a fines de 1918, esta dimensión romántica revolucionaria no va a desaparecer de sus primeros escritos marxistas, sino que se va a quedar articulada. Marxismo y romanticismo se fusionan en estos primeros trabajos, fusión que es más evidente en Bloch que en Lukács, pero que está presente en ambos.

En Bloch es notable la síntesis que hace de Marx y San Juan en la conclusión del *Espíritu de la utopía*, y del anabaptismo y el bolchevismo en *Thomas Münzer* (1921) . . . En los dos breves posfacios a las reediciones de los años de 1960 Bloch mismo los califica como *románticos revolucionarios*. El componente marxista —especialmente el análisis en términos de lucha de clases— es más marcado en la obra sobre la guerra campesina, pero existe una continuidad innegable entre ambos.

Resulta interesante que después de su adhesión al marxismo y luego a la revolución, Ernst Bloch, siga manteniendo su interés y simpatía por la obra de Dostoievsky. En un capítulo de *Thomas Münzer* hay una referencia a Dostoievsky y a *La teoría de la novela* de Lukács. "Es una lástima, dice Bloch, que nadie haya escrito una novela sobre la vida de *Thomas Münzer*, el jefe de la revolución campesina alemana en el siglo XVI, porque esta novela hubiera podido ser una epopeya, una nueva epopeya como las de Dostoievsky, de las que habla Lukács en su *Teoría de la novela*."[23]

El *Thomas Münzer. Teólogo de la Revolución*, es un libro romántico no sólo por su espiritualidad milenarista, herética, sino por su referencia a las comunidades cam-

23 Ernst Bloch, *Thomas Münzer*, escrito en 1921, traducción de Maurice Gandillac, París, Julliard, 1964, p. 23. Existe versión en castellano: *Thomas Münzer, Teólogo de la revolución*, Madrid, Ciencia Nueva.

pesinas, al comunismo rural campesino de tradición alemana, aún presente en la revolución campesina del siglo XV. En oposición total a esas aspiraciones comunitarias comunistas, primitivas, religiosas de los campesinos rebelados, según Bloch, el calvinismo encarnaba la economía capitalista en desarrollo. Aquí retorna precisamente a las tesis de Max Weber sobre el calvinismo e incluso lo cita diciendo: "es Max Weber quien brillantemente ha mostrado la relación entre calvinismo y capitalismo. El protestantismo calvinista es la ideología del capital totalmente desligada, exenta, liberada de los últimos escrúpulos del cristianismo primitivo, de los últimos elementos de la ideología económica de la Edad Media (anticapitalista)".[24] La sociología weberiana de la ética protestante, es transformada por Bloch, que le confiere un nuevo sentido y la convierte en una condenación comunista/cristiana del capitalismo, que obviamente es otra cosa que lo que plantea Max Weber.

De todas maneras en ese libro claramente se ve que el interés del joven Bloch no es volver al pasado, restablecer el antiguo régimen feudal o precapitalista, sino su objetivo es la lucha revolucionaria por lo que él llama una "nueva universalidad", una "nueva comuna" —rural y urbana— y un "socialismo racional fundamentalmente milenarista" (cargado de significación religiosa).[25] El pasado comunitario, el pasado orgánico religioso, herético, popular y campesino juega aquí el papel de *fuente de inspiración*, cargando de energía mesiánica a la concepción marxista de la historia.

Esa articulación entre romanticismo y marxismo también la encontramos en los escritos del joven Lukács de los años 1919-1923. Un ejemplo muy importante es el ensayo llamado "La nueva y la antigua cultura", escrito por Lukács en el momento en que era comisario del

24 *Ibid.*, pp. 81, 177, 227, 229-230.
25 *Ibid.*, pp. 132, 239.

pueblo en la República de los consejos obreros de 1919, donde el *leit motiv* era la oposición entre la cultura del pasado, sobre todo de la Grecia antigua y el Renacimiento y la "no-cultura" del universo capitalista. Lukács no distingue entre las diversas formas de sociedad precapitalistas; él se refiere a las "épocas que han precedido al capitalismo" como un todo que presenta frente a la "revolución capitalista" ciertos rasgos comunes. Lo que sustituye a la cultura en el capitalismo es la fabricación de pretensas novedades, que se van modificando rápidamente sin ninguna relación con la belleza o la utilidad. Es la dominación tiránica de la moda. Ahora bien, escribe Lukács, moda y cultura son dos conceptos que se excluyen por su esencia. Con la mercantilización general que reina en el capitalismo, la cultura en el sentido auténtico de la palabra, empieza a declinar. El capitalismo es un sistema "destructor de la cultura" (*Kulturzerstorend*). Ahora, con la revolución socialista, dice Lukács, aparece la posibilidad de una nueva cultura, una cultura abierta a todos.

En ese artículo se ve claramente que Lukács sueña con una especie de restauración cultural. Con la abolición del capitalismo y del carácter mercantil de la vida social, el desarrollo orgánico de la cultura "es nuevamente posible", las actividades sociales pierden su función mercantil y su finalidad humana propia "les es restablecida".

Esas expresiones: "nuevamente", "posible", "restablecida"[26] son un ejemplo sorprendente del método romántico-revolucionario de Lukács, para quien la sociedad comunista del futuro reanuda el hilo de la continuidad cultural, roto por el capitalismo: la nueva cultura resultante de la revolución anticapitalista del proletariado se vincula a la antigua cultura de las sociedades precapita-

26 Georg Lukács, "Alte Kultur und neue Kultur" ("Vieja y nueva cultura") escrito en 1919, en *Taktik und Ethik (Táctica y ética)*, Newied, Luchterhand, 1975, pp. 136-142.

listas. En una palabra: el futuro utópico tiende un puente hacia el pasado, más allá del abismo vacío de la no-cultura capitalista. . .

En *Historia y conciencia de clase* (1923) Lukács toma cierta distancia del romanticismo anticapitalista. Desde su punto de vista, a partir de Rousseau el concepto de "crecimiento orgánico" tiene un "acento netamente reaccionario, en tanto voz que llama a la lucha contra la reificación". Pero aunque lo critica, concede que "autores típicos del romanticismo anticapitalista, como los de la corriente alemana, los de la escuela histórica de derecho, el filósofo inglés Carlyle, Ruskin, etcétera han reconocido y descrito antes que Marx la esencia tiránica inherente al capitalismo y su estructura destructiva de la humanidad". En realidad la teoría de la "reificación" (*Verdinglichung*) que aparece en *Historia y conciencia de clase* está en gran medida inspirada por la sociología neo-romántica alemana de Simmel, Toennies y Max Weber.

Lukács en esta obra retoma algunas tesis de Max Weber y las reinterpreta dándoles un sentido revolucionario. Por ejemplo hablando de la ética calvinista dice lo siguiente: "la ética calvinista representa de manera mitologizante, pero en estado puro, la estructura burguesa de la conciencia reificada" (cosificada). En una nota de pie de página dice, "véase: Max Weber", esto lo hace en una referencia a una especie de homenaje a él.[27]

Pero también retoma los planteamientos weberianos de la ética protestante y del capitalismo y los transforma completamente dándoles un sentido de crítica a la reificación capitalista que es mucho menos evidente en la obra del sociólogo alemán.

27 György Lukács, *Historie et Consclence de Classe (Historia y conciencia de clase)* escrito en 1923, París, Minuit, 1960, pp. 119, 134, 173 y 235. Mencionamos anteriormente la versión en castellano.

En otros pasajes del libro, Lukács toma algunos párrafos de *El capital* de Marx, y desarrolla en ellos toda una crítica a la mecanización del trabajo y la cuantificación del tiempo, crítica que tiene afinidades indiscutibles con el romanticismo. Tal procedimiento fue posible sólo en la medida en que la obra del mismo Marx contiene una dimensión romántica anticapitalista, y en ese sentido podemos decir, de acuerdo con Paul Breines, que "el joven Lukács en *Historia y consciencia de clase* logró restituirle al marxismo su dimensión romántica, perdida".[28]

En *Historia y conciencia de clase* Lukács parece desear tomar cierta distancia, en relación a Bloch, al criticar la tentativa de fusión entre religión y revolución económica y social como algo derivado de una incomprensión del materialismo histórico: interpretando a la economía como una "coseidad"* objetiva a la que hay que oponer el elemento psíquico, la interioridad, Bloch no ve que eso que comúnmente se llama economía no es otra cosa que el sistema de formas de objetividad de la vida real —sistema que hay que transformar con la verdadera revolución social.[29]

Ahora bien, esa crítica deja de lado lo esencial: la oposición de Bloch al *reduccionismo* económico, que según él "habría que arriesgarse a disolver, a destruir, para devolver su carácter original... a los contenidos más profundos de esa historia humana en plena ebullición. He ahí el sueño despierto del 'anti-lobo' (comillas mías G.B.), de un reino finalmente fraternal".[30]

28 György Lukács, *Historie et Conscience de Classe, op. cit.*, pp. 115-116 y Paul Breines, "Marxism, Romanticism and the case of Georg Lukács: notes on some recent sources and situations" ("Marxismo, romanticismo y el caso de György Lukács, notas acerca de fuentes y situaciones recientes"), en *Studies in Romanticism (Estudios sobre romanticismo)*, otoño 1977,, p. 79.

* N.E. Del alemán *Dinglichkeit*.

29 György Lukács, *Histoire et Conscience. . ., op. cit.*, p. 238.

30 Ernst Bloch, *Thomas Münzer, op. cit.*, p. 80.

Pese a ello, la afinidad entre los dos pensadores no desapareció. Bloch vio con entusiasmo la obra de su amigo, como consta en una célebre referencia: "*El tema metafísico global de la historia* queda expuesto también en el libro de Lukács a través de otros caminos, pero su contenido está en entera conformidad con el *Espíritu de la utopía.*[31] Esa formulación puede parecer excesiva pero hay que recordar que Bloch nunca dejó de reconocer (como se desprende de nuestra entrevista de 1974), que compartían una actitud común, "un acuerdo profundo" que se traduce en muchos pasajes de *Historia y conciencia de clase.*[32]

El terreno común entre las obras del joven Bloch e *Historia y conciencia de clase* es una crítica tremenda a la civilización industrial burguesa a partir de ciertos valores culturales, etcétera.

En un artículo publicado por Lukács en 1922 en la *Rote Fahne* (periódico del partido comunista aleman), —"La confesión de Stauroguine"— festeja la capacidad de Dostoievsky para representar un mundo utópico "un mundo en el que todo lo que la sociedad capitalista tiene de mecánico y de inhumano, desalmado (*seelenlos*) y de reificado se desvanecerá o será abolido".

En el artículo de 1923 parece escucharse un eco del último capítulo de *La teoría de la novela*: Dostoievsky es el precursor del hombre del futuro "ya social y económicamente liberado", realizando su vida interior.[33]

En una conversación con Ernst Bloch en 1974, surge

31 Ernst Bloch, "Aktualitat und Utopie. Zu Lukács Geschichte und Klassenbewusstsein" ("Actualidad y utopía. Comentarios a *Historia y conciencia de clase*"), escrito en 1923, en *Philosophische Aufsatze zur objektiven Phantasie (Ensayos filosóficos sobre la fantasía objetiva)*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, p. 621.

32 Michel Löwy, "Interview avec Ernst Bloch", *op. cit.*, p. 295.

33 Georg Lukács, *Literature, Philosophie, Marxisme (Literatura, filosofía, marxismo)* escrito en 1922-1923, París, Presses Universitaires de France, 1978, pp. 76 y 110.

la pregunta de cómo se había dado la ruptura entre él y Lukács y según Bloch la causa más inmediata de la separación es un artículo que este último escribió atacando violentamente a Dostoievsky, diciendo que en el futuro su obra sería completamente olvidada por carecer de valor, y que Dostoievsky y su gloria juntos se hundirían en un oscuro final.[34]

En efecto, en 1931, esa frase aparece en un artículo en el que Lukács habla de Dostoievsky como un romántico anticapitalista, pero reaccionario, representante de una sección de la oposición pequeño burguesa intelectual-romántico-anticapitalista, en la que se abren por un lado una larga avenida hacia la derecha, hacia la reacción (hoy día hacia el fascismo) y, por otro lado, un sendero estrecho y difícil hacia la izquierda, hacia la revolución.[35]

Pero es probable que bastante antes de este artículo de 1931, se haya iniciado el distanciamiento entre ambos pensadores. Según Lukács, ello se explica por el "misticismo intolerable" de Bloch en su crítica a la *filosofía de la religión* de Hegel referencia probable a la edición de 1923 del *Espíritu de la utopía* donde Bloch critica a Hegel de haberse inspirado en el misticismo romántico de Franz von Baader (según información de György Markus).[36] En todo caso, el comentario de Bloch y el contenido del artículo sobre Dostoievsky sugieren que la cuestión del *romanticismo anticapitalista* es el meollo de su distanciamiento, y continuará siendo la manzana de la discordia oculta en sus polémicas sobre el expresionismo durante los años de 1930. Ello determinará, de la manera más decisiva, la oposición entre *El asalto a la razón*, por un lado, y el *Principio de la utopía*, por el otro. A partir de los años veinte Lukács va a tratar de liberarse de su

34 Michael Löwy, "Interview avec Ernst Bloch", *op. cit.*, p. 295.

35 György Lukács, "Uber den Dostojewski Nachlass" ("Sobre el legado de Dostoievsky") en *Moskauer Rundschau (Revista de Moscú)*, marzo de 1931.

36 Ernst Bloch, *Gest der Utopie*, 1923, *op. cit.*, pp. 230-233.

herencia romántica, intentando, aunque no siempre la rechace, romper con ella de manera radical. Bloch, en cambio, se mantuvo fiel a su romanticismo juvenil.[37]

Así, podemos decir que aunque hay diferencias obvias entre *Historia y conciencia de clase* y las obras del joven Bloch, existe un terreno común a los dos, que es la implacable crítica a la civilización industrial burguesa a partir de ciertos valores culturales precapitalistas y, al mismo tiempo, la aspiración a una utopía, a una comunidad socialista, comunista, más allá del universo de la *reificación capitalista.*

Como conclusión de este breve bosquejo, apuntamos algunas hipótesis de trabajo de carácter más amplio:

Contrariamente a lo que se piensa por lo general, el romanticismo revolucionario no es una figura ideológica del siglo XIX, sino que es hasta nuestros días *un componente esencial de la mayoría o de muchas de las críticas radicales a la civilización industrial capitalista.* Lo que distingue al romanticismo conservador o "restitucionista" respecto del romanticismo revolucionario, es la aspiración utópica hacia el futuro y el hecho de que la nostalgia del pasado precapitalista se articule con la adhesión a valores revolucionarios como la democracia, la igualdad, la libertad, la *Aufklärung** de la Revolución Francesa y del racionalismo alemán clásico —especialmente Hegel— y del socialismo. Contrariamente a una convicción muy frecuente, en mi opinión, *el romanticismo revolucionario no es para nada contradictorio con el pensamiento de Marx*, puesto que su pensamiento también contiene o comparte una dimensión romántico-anticapitalista. Después de la muerte de Marx y Engels, dominó durante

[37] Consúltese sobre ese tema en la excelente obra de J.M. Palmier, *L'expressionisme comme revolte (El expresionismo como revuelta)* el capítulo "Lukács, Bloch et l'expressionisme" ("Lukács Bloch y el expresionismo"), París, Payot, 1978.

* N.E. Término alemán traducido habitualmente por Ilustración o Iluminismo.

medio siglo una interpretación kantiana, positivista y darwinista o evolucionista, salvo algunas excepciones del marxismo –sobre todo con la Segunda Internacional– como William Morris y Rosa Luxemburg. Pero con Bloch y Lukács, surge en los años de 1917-1923, una lectura original, nueva, romántico revolucionaria del marxismo, una concepción romántica de la revolución social que en el siglo XX ya no desaparecerá más de la conciencia crítica moderna.

Lukács y Weber: utopía versus Realpolitik

Zoltán Tar

Comenzaré mi análisis con la tesis de "fisión binaria" de Alvin Gouldner.

Gouldner escribió que:

> una de las características fundamentales de tipo estructural de la sociología occidental se ha ido perfilando después del surgimiento del marxismo: su subdivisión en dos campos, marxismo y sociología académica, cada cual con su propia tradición sin fisuras y con paradigmas intelectuales distintivos, y cada cual profundamente aislado y desdeñoso uno del otro.[1]

Estas dos vertientes de desarrollo pueden ser seguidas desde Augusto Comte hasta Talcott Parsons y desde Karl Marx a Herbert Marcuse. Para Parsons, Marx como científico social no existía y, paralelamente, bajo el estalinismo los científicos sociales "burgueses" eran usual y ritualísticamente denunciados como lacayos del capitalismo. Sin embargo, desde los años sesenta, somos testigos de un cambio de actitud en ambos campos. Después de la muerte de Stalin (1953) se inicia cautelosamente una nueva sociología en la Unión Soviética: su meta es

1 Alvin W. Gouldner, *The Coming Crisis of Western Sociology*, Nueva York, Basic Books, 1970, pp. 11 y siguientes. Existe versión en castellano con el título *La crisis de la sociología occidental*, traducida por Néstor Miguez, Buenos Aires, Amorrotu (Colección Biblioteca de Sociología), 1973.

imitar las ciencias sociales de Occidente en su manejo práctico social y aprender de su metodología. Llega hasta intentar la síntesis de marxismo y funcionalismo.[2] En Europa Occidental el movimiento estudiantil de los sesenta expresó su descontento hacia las ciencias sociales académicas estériles y su búsqueda de una alternativa; se inicia así el descubrimiento de Marx, Lukács, Korsch, Gramsci y de la Escuela Frankfurt.[3]

Por lo que toca a la problemática que aquí planteo, propongo que la tesis, algo simplista, de Gouldner es aceptable con modificaciones: Tonnies, Weber, Simmel y Schumpeter siempre habían considerado como valiosa la contribución de Marx a las ciencias sociales. Pero existe una expresión aún más directa de "fecundación mutua" en el encuentro que hubo entre Weber y Lukács.[4]

En la actualidad existe un consenso en la teoría social, tanto académico como marxista, en relación a la posición clave de los dos fructíferos pensadores del siglo XX: Max Weber y George Lukács. Decir que actualmente nadie que trabaje en el campo de las ciencias sociales podría evitar una confrontación de una u otra manera con estas dos importantes figuras de la historia intelectual europea moderna, sólo sería hacer mención de lo obvio.

En vista de la amplia erudición sobre Weber y el surgi-

2 Alexander Vucinich, "Marx and Parsons in Soviet Sociology" ("Marx y Parsons en la sociología soviética") en *Russian Review*, 33, 1 (enero de 1974), pp. 1-19.

3 Zoltán Tar, *The Frankfurt School. The Critical Theories of Max Horkheimer and Theodor W. Adorno (La Escuela de Frankfurt, Las teorías críticas de Max Horkheimer y Teodor W. Adorno)*, Nueva York Schocken Books, 1985; y la compilación de Judith Marcus y Zoltán Tar de *Foundation of the Frankfurt School of Social Research (Fundamentos de la Escuela de Frankfurt de Investigación Social)*, New Brunswick y Londres, Transaction Books, 1984.

4 Zoltán Tar y Judith Marcus, "The Weber-Lukács Encounter" ("La confrontación Weber-Lukács") en *Max Weber's Political Sociology: a Pessimistic Vision of a Rationalized World (La sociología política de Max Weber: Una visión pesimista de un mundo racionalizado)*, editado por R. Glassman y V. Murvar, Westport, Ct, Greenwood Press, 1984.

miento de la reciente "industria multinacional sobre Lukács" (desde Australia hasta California), es curioso que la conexión entre ambos no haya sido ni estudiada ni comentada seriamente. Conozco sólo una monografía dedicada al problema, y es un escrito extremadamente dogmático (leninista).[5]

Se decía que Weber había sostenido un largo diálogo durante su vida con el fantasma de Karl Marx (Albert Salomon). En la misma forma, yo quisiera proponer que Lukács sostuvo a lo largo de su vida una confrontación con las ideas de Max Weber, que empezó en 1912 en Heidelberg, en donde junto con éste, Lukács fue el miembro más prominente del llamado "Círculo de Max Weber". Paul Honigsheim, otro miembro del Círculo, informa que Weber había dicho en una ocasión: "Siempre que hablo con Lukács durante días me tengo que quedar pensando sobre lo dicho."[6]

Las preocupaciones y los temas comunes que dieron origen al vínculo intelectual entre los dos hombres en Heidelberg, podrían constituirse alrededor de cuatro problemáticas principales: 1) su crítica y rechazo al marxismo vulgar de la Segunda Internacional, y su adhesión concurrente a la epistemología neo-kantiana (del suroeste de Europa); 2) su interés en la sociología del arte y literatura; 3) la "experiencia rusa", i.e., la acogida de Dostoievsky y Tolstoi y 4) su interés en problemas de la

5 Algunas citas ilustrarán mi punto de vista: N. De Feo escribe: "Hasta la fecha, el pensamiento de Weber ha sido una fuente inagotable para la ideología oficial del imperialismo... La reorganización del capital monopolista de Estado en Europa Occidental ha utilizado las ideas de Max Weber en varias formas... La enfermedad que propone Max Weber es la verificación existencial del diagnóstico de Lenin del imperialismo, que sigue siendo la explicación histórica más adecuada del pesimismo social que involucró a los intelectuales de Weimar...", N. de Feo, *Weber e Lukács (Weber y Lukács)*, Bari, De Donato, 1971, p. 10.

6 Paul Honighsheim, *On Max Weber*, Nueva York, The Free Press, p. 28. Existe versión en español con el título *Max Weber*, México, Paidos (Col. Psicología social y sociología).

ética especialmente en la ética y acción políticas (el uso de la violencia).

La influencia de Lukács se manifiesta en dos escritos de Weber, "La ciencia como vocación" y "La política como vocación" —dos obras maestras y resúmenes de la sociología de Weber acerca de la ciencia y la política, respectivamente.[7] He de argüir que Lukács fue el modelo para la discusión de Weber sobre "la ética de la convicción", de la misma forma en que Lukács fue el modelo del Naphta, de Thomas Mann, en *La Montaña Mágica*.[8] Después de la derrota de la Comuna Húngara en 1919, Lukács se exilió en Viena y reanudó sus contactos con Weber. Los años 1918 a 1923 del encuentro "Weber-Lukács", durante los cuales Lukács regresó de Budapest y de su actividad como Comisario de Cultura, durante la Comuna 1919, produjeron los escritos teóricos semiautobiográficos: "El bolchevismo como problema moral", "Táctica y ética" y, de mayor importancia, la colección de ensayos *Historia y conciencia de clase* especialmente el ensayo sobre la reificación que está basado más en la definición del tipo-ideal del capitalismo y en la noción de "posibilidad objetiva" de Weber, que en conceptos de Marx.[9]

La última carta de Weber a Lukács (marzo de 1920) descubre cómo su amistad continuó a pesar de sus diferencias políticas. Weber había escrito a Lukács:

> Muy estimado amigo: *desde luego* estamos separados por nuestros puntos de vista políticos. (Estoy absolutamente convencido de que estos experimentos sólo pueden y tendrán como conse-

[7] Véase Zoltán Tar y Judith Marcus, "The Weber-Lukács Encounter", *op. cit.*

[8] Véase Judith Marcus, *Georg Lukács and Thomas Mann (Georg Lukács y Thomas Mann)*, Amherst, Ma., University of Massachusetts Press, 1987.

[9] György Lukács, "Bolshevism as a Moral Problem" ("El bolchevismo como problema moral"), traducción al inglés de Judith Marcus en *Social Research*, 44, 3, otoño de 1977, pp. 416-24.

secuencia desacreditar al socialismo durante los próximos cien años). Además, si he de ser sincero –sin importar la respuesta que se dé a *esa* pregunta– probablemente haya una contestación diferente para la otra cuestión de si era ése su "llamado". Naturalmente, usted reclama todo el derecho para decidir sobre eso. Cuando pienso en el *costo* de los sucesos políticos actuales (desde 1918), en términos de la pérdida de personas *indiscutiblemente* valiosas, independientemente de la "dirección" que eligieron –como es el caso de Schumpeter y ahora el de usted–, y no logro atisbar el final de todo eso, ni ver que se logre nada (¿acaso no estamos todos bajo el dominio de fuerzas ajenas?), entonces no puedo dejar de sentir amargura por este destino sin sentido... *Cualesquiera* que sean sus planes, debe alejarse de ese ambiente en Viena, en donde todo solamente gira en círculos. (Pero) avíseme en qué puedo ayudarlo... Este asunto debe solucionarse en una forma u otra y usted debe regresar a las tareas que se ha fijado y que le han sido impuestas por su talento, especialmente en un momento en que *todo* es reaccionario y lo será durante décadas.[10]

Weber murió tres meses después (junio 1920) de pulmonía, y la carta de Lukács a la viuda de aquél es un documento que emociona y concierne al lado humano de la historia Weber-Lukács. Lukács escribió:

Me aterra el pensamiento de que la distancia... establecida entre nosotros durante los últimos años ya no puede ser suprimida. Siempre sentí que la separación, tanto la espacial como la de divergencia en nuestros puntos de vista, era estúpida, sin sentido y una necesidad simplemente empírica. Yo sabía que podríamos eliminar todo lo que nos separaba con unas cuantas palabras, hablando de hombre a hombre... y ahora ya nunca se podrán decir esas palabras. Dentro de los pocos pensamientos de esperanza que han nutrido mi existencia humana siempre estaba el de que llegaría el día en el cual me sentaría a platicar

10 *Georg Lukács: Selected Correspondence 1902-1920 (Georg Lukács: correspondencia escogida 1902-1920)* editada y traducida por Judith Marcus y Zoltán Tar, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 282-282.

con Max Weber. Es tan pequeño el número de personas, cuyo juicio acerca de la condición humana realmente importa —sea correcto o no— que uno casi tiene que renunciar a la *Gemeinschaft** y petrificarse en la soledad.[11]

Lukács continuó "el diálogo" durante más de medio siglo después de la muerte de Weber, a través de sus reflexiones sobre las ideas de Weber y el uso selectivo de ideas y conceptos weberianos. Los temas y asuntos, importantes en sí mismos, rebasan su relevancia tópica: permiten una comprensión de las preocupaciones, los problemas, las disputas y las posiciones políticas de un segmento importante de la *intelligentsia* de la Europa Central. Al estudiar la constelación Weber-Lukács se ilumina la interacción entre dos eminentes científicos sociales, uno de Europa Oriental y el otro de Europa Occidental, surgiendo una gran variedad de problemas debidos a la amplitud del espectro de erudición de ambos: sociología, ciencia política, epistemología, ética, filosofía del arte, historia y literatura. La presentación de este material seguirá un orden cronológico, acorde con la apreciación de Lukács:

> Desde mi punto de vista, mi desarrollo avanzó paso a paso, y por ello estaría de acuerdo en que un acercamiento cronológico es el mejor, ya que todos los eventos en mi vida están vinculados entre sí... Conmigo, todo es la continuación de algo. Yo creo que no hay un elemento no orgánico en mi desarrollo.[12]

Después de Hegel y Marx, Weber ocupó el sitió más prominente en el desarrollo al cual hace referencia Lukács.

11 *Ibid.*, p. 283.

* N.E. En alemán *Gemeinschaft*, traducido literalmente quiere decir comunidad, comunión.

12 György Lukács, *Record of a life. An autobiographical sketch (Recuento de una vida. Esbozo autobiográfico)*, editado por István Eörsi, traducido por Rodney Livingstone, Londres, Ediciones Verso, 1983, p. 81.

Inicio la parte central de este trabajo, comenzando con la definición de lo que a mi juicio son los conceptos clave en este estudio: Utopía y *Realpolitik.*

Karl Mannheim, quien alguna vez fue estudiante de Lukács, distinguía entre tres tipos ("tipos ideales") de ideas: "ideas situacionalistas, congruentes y adecuadas" que conducen a la conducta externada en la *Realpolitik*, las cuales son contrastadas con dos categorías centrales de ideas que trascienden o aspiran a trascender la situación, *ideologías* y *utopías.*

Las ideologías nunca han triunfado *de facto* en la realización de los contenidos proyectados. (El ejemplo de Mannheim es el amor de la hermandad cristiana, el cual es imposible en una sociedad que *no* está organizada bajo el mismo principio). De acuerdo a Mannheim, un pensamiento es *utópico* cuando es incongruente con la realidad, tiene la orientación de trascender la realidad y se transforma en una conducta tendiente a *cimbrar* el orden de las cosas; esto es, ciertos grupos sociales incorporan "imágenes de su deseo" (*wish images*) a su conducta actual. A continuación compararé y contrastaré los puntos de vista de Lukács y Weber sobre socialismo, ética y violencia, y el rol de los intelectuales en relación a Utopía y *Realpolitik.*

SOCIALISMO. Las primeras ideas de Lukács sobre socialismo están relacionadas con el problema de la *Kultur.* Desde 1910 se lamentaba por la incapacidad de la civilización occidental de crear una "cultura nueva". Pensaba que la renovación de la cultura sólo podía provenir de fuera, y escribió:

> La única esperanza sería el proletariado y el socialismo. La esperanza de que los bárbaros vengan y destrocen con manos rudas todo lo refinado... Pero lo que hemos visto hasta la

fecha no es muy prometedor. El socialismo, según parece, no posee la fuerza religiosa que llena el alma entera, como la poseía la cristiandad primitiva.[13]

Es interesante notar su acuerdo con Engels: "Sólo los bárbaros pueden rejuvenecer el mundo en medio de una civilización que se está desplomando".[14]

Estas ideas y expectativas tempranas de Lukács, con relación al socialismo, fueron también expuestas por Marianne Weber:

> Desde el polo opuesto de la *Weltanschauung*, los Weber también se encontraron con algunos filósofos de Europa Oriental que empezaban a conocerse en ese tiempo, especialmente el húngaro George von Lukács, con quien los Weber hicieron gran amistad. Estos jóvenes filósofos eran impulsados por esperanzas escatológicas de un nuevo emisario del Dios trascendental y veían como base para la salvación, un orden socialista creado por el sentimiento de la hermandad.[15]

"La salvación y las esperanzas escatológicas de un orden socialista" por parte de Lukács, partían de su "conexión rusa" y su "acogida de Dostoievsky". Después de la declaración de la Primera Guerra Mundial, su actitud hacia la civilización occidental pasó de la desilusión al rechazo. Ante la sangrienta guerra, exclamó: "¿Quién nos puede salvar de la civilización occidental?"

A nivel teórico, la idea del socialismo de Lukács estuvo vinculada con una preocupación a lo largo de toda su vida, una búsqueda que empezó a los nueve años, cuando

13 György Lukács, *Esztétikai Kultura (Cultura estética)*, Budapest, Atheneum, 1910, p. 19.

14 Federico Engels, *The Origin of the Family, Private Property and The State*, Nueva York, International Publishers, 1973, p. 215. Existen versiones en español con el título *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Moscú, Ed. Progreso, o México, Ed. Cartago, 1982.

15 Marianne Weber, *Max Weber, A Biography (Max Weber. Una biografía)*, traducido al inglés y editado por Harry Zohn, Nueva York, John Wiley and Sons, 1975, p. 465.

leyó la *Ilíada** —si hemos de creer en sus reminiscencias. Durante la Primera Guerra Mundial el enfrentamiento de Lukács con problemas éticos, que pueden considerarse como indicadores de su desarrollo ético, quedó registrado en los escritos mencionados a continuación:

a) El manuscrito de Dostoievsky (1914-1915).
b) La correspondencia con Paul Ernst (1915-1919).
c) "El bolchevismo como problema moral" (diciembre 1918).
d) "Táctica y ética" (enero 1919).

En marzo de 1915, Lukács escribió a Paul Ernst que había dejado de lado su *Estética* y había empezado a trabajar en su nuevo libro sobre Dostoievsky. "Sin embargo, el libro irá más allá de Dostoievsky; contendrá mi ética metafísica y una parte significativa de mi filosofía de la historia." Pide a Ernst le envíe *El Caballo Pálido* de Ropshin (en la realidad: Boris Savinkov, un anarquista ruso) y añade: "Es de vital importancia para mi tener esa novela (*Cfr.* psicología del terrorismo ruso, acerca del cual tendré mucho que decir cuando hable sobre Dostoievsky)."[16] En su siguiente carta (14 de abril de 1915) Lukács reafirma su punto de vista de que para él "es el problema ético del terrorismo lo que más importa". Además, se interesa en el libro porque en él nos enfrentamos a "un tipo de hombre nuevo". La conclusión ya presagia el cuestionamiento y rechazo del Estado burgués, en Lukács:

* A nivel personal, el matrimonio de Lukács con la artista revolucionaria social rusa, Yelena Grabenko (mayo 1914) debe ser mencionado. Quizá Ernst Bloch enfatizó demasiado el punto cuando dijo, al entrevistarse con Michael Löwy, que "a través de ella, Lukács había contraído matrimonio con Dostoievski; por así decirlo, se casó con su Rusia dostoievskiana".

16 *Georg Lukács: Selected Correspondence, op. cit.*, p. 244.

> Tenemos que hacer hincapié una y otra vez en que después de todo, nosotros, nuestras almas, son la única esencialidad... Es verdad que la fuerza real de las estructuras no puede ser negada. Pero el pensamiento alemán desde Hegel, ha cometido lo que es un pecado fundamental contra el espíritu (*Geist*): ha conferido una satisfacción metafísica a todo poder. Sí, el Estado es poder. ¿Y acaso de esto se desprende que debe reconocerse su existencia, en el sentido utópico de la filosofía, es decir, en el plano de una ética verdadera que actúa a nivel de la esencia? Yo no lo creo.[17]

Cuando Paul Ernst en su respuesta afirma que "el Estado encarna algo más que el puro poder; parte de nuestra propia esencia se realiza dentro de él", Lukács contesta que "es sólo el alma la que puede poseer una realidad metafísica", y ve consecuentemente en Ropshin "una nueva manifestación del antiguo conflicto entre la *primera ética* (deberes hacia las estructuras sociales) y la *segunda* (imperativos del alma)".[18] Para Lukács, el orden de prioridades siempre incluye complicaciones dialécticas características cuando el alma no está dirigida hacia sí misma sino hacia la humanidad, como es el caso del político y el revolucionario. Aquí el alma deberá sacrificarse a fin de salvar el alma. Uno debe convertirse en un *Realpolitiker* cruel, apartado de una ética mística y tiene que violar el mandamiento absoluto ¡No matarás!... En esencia, este es un problema muy viejo expresado quizá con mayor precisión por la Judith de Hebbel: "Y si Dios hubiera puesto el pecado entre mi y el acto que se me ordena llevar a cabo, ¿quién soy yo para poder escapar de ello?".[19]

Sabemos que entre 1914-1915 y diciembre de 1918, cuando Lukács reformuló la problemática en lenguaje weberiano (en el ensayo "El bolchevismo como problema

17 *Ibid.*, p. 246.
18 *Ibid.*, p. 248.
19 *Ibid.*

moral"), abordó con denuedo el problema durante discusiones en Heidelberg, como miembro del Círculo Weber (1912-1917) y en Budapest como líder del llamado Círculo de los Domingos (1917-1918). Como consecuencia de sucesos históricos tales como la Revolución Rusa y las revoluciones húngaras, que le siguieron, los debates teóricos pasaron a la esfera de la práctica.

"El bolchevismo como problema moral", su último ensayo premarxista, distingue la "ética de la responsabilidad" de la "ética de la convicción", correspondientes, una a la política reformista (liberal o social demócrata) y la otra a la política de los bolcheviques de "el fin justifica los medios". Significativamente, menciona a Dostoievsky en el párrafo final: "El bolchevismo descansa sobre la hipótesis metafísica de que lo malo puede engendrar lo bueno, o como dice Razumikhin en *Crimen y castigo* de Dostoievsky, es posible mentir durante el camino a la verdad." Y concluye: "Este autor no puede compartir su creencia."[20] Unas semanas más tarde Lukács se retractó de su postura, se unió al Partido Comunista y aceptó la creencia, la "suposición metafísica", de que *sí* es posible mentir durante el camino hacia la verdad.*

En la actualidad, 70 años después de la Revolución Rusa, resulta interesante evaluar los puntos de vista de Weber y Lukács sobre el socialismo. Tanto Weber como Lukács tenían ideas muy definidas acerca de él e hicieron predicciones de los desarrollos posrevolucionarios, las

* En 1918, Max Weber conoció a Joseph Schumpeter en una cafetería de Viena; Schumpeter comentó que estaba entusiasmado con la Revolución Rusa, ya que ella proporcionaba una prueba de laboratorio sobre la viabilidad del socialismo Weber contestó airadamente, insistiendo en que la revolución conduciría hacia una miseria humana sin paralelo, y demostraría ser un laboratorio lleno de cadáveres Enfurecido por la indiferencia de Schumpeter, salió indignado del café, olvidando su sombrero. Esta historia, narrada por Karl Jaspers, viene a la mente cuando se hace una evaluación compartiva sobre los puntos de vista de Weber y Lukács acerca del socialismo.

[20] Lukács, "Bolshevism. . . , *op. cit.*, p. 424.

cuales han sido probadas en media docena de países socialistas. Una comparación de Weber y Lukács da resultados interesantes a la luz de la experiencia histórica y sus pruebas.

Weber hizo pronósticos específicos sobre el curso histórico, como el aumento de la burocratización en el capitalismo y el socialismo. Atemorizado por el prospecto exclamó: "¿Qué es lo que podemos oponer a esta maquinaria a fin de mantener a una parte de la humanidad libre de esta parcelación del alma?"[21] En lo que toca a los desarrollos posrevolucionarios, Weber fue extremadamente pesimista:

> El revolucionismo emocional será seguido por la rutina tradicionalista de la vida diaria; el líder de la cruzada, y la fe misma, se desvanecerán después de llegar al poder; el jefe de la cruzada y sus seguidores por lo general degeneran fácilmente hacia en un estrato muy común de oportunistas.[22]

Los escritos de Lukács 1918-1923 abundan en temas interrelacionados, de redención (*Erlösung*), moralidad y violencia: además de "El bolchevismo como problema moral" (1918) y "Táctica y ética" (1919), están los ensayos, "El papel de la moralidad en la producción comunista" (1919), "Ley, orden y violencia" (1919), "La misión moral del Partido Comunista" (1920). En una ocasión, en 1910, se lamentó por la falta de fe religiosa en la democracia social; ahora la encontraba en el bolchevismo: "La llamada fe religiosa no es más que la certeza de que a pesar de todos los contratiempos temporales, el proceso histórico se realizará en nuestros actos

21 En Jacob Peter Mayner, *Max Weber and German Politics (Max Weber y la política alemana)*, Londres, Faber y Faber, 1944, p. 128.

22 *From Max Weber: Essay in Sociology*, traducido al inglés y editado por H.H. Gerth y C. Wrigth Mills, Nueva York, Oxford University Press, 1958, p. 125.

y a través de ellos".[23] Los temas de la voluntad y la redención ya existían en el ensayo "El bolchevismo como problema moral": "La voluntad que va más allá del establecimiento de hechos sociológicos, es un factor esencial de la *Weltanschauung* socialista... Es precisamente esta voluntad la que permitió al proletariado llegar a ser el agente de la salvación social de la humanidad, la clase mesiánica de la historia mundial".[24] Desde luego, si existe religión —*Ersatzreligion*—* entonces deben existir ambas, misión y juicio. Indudablemente, Lukács habla de la "misión histórica del proletariado", y el problema es visto como la "transformación interna de éste, de su propio desarrollo hasta cumplir la etapa de su misión histórica objetiva. Existe una línea directa que conduce desde los debates de Heidelberg sobre la salvación, hasta la escena real de la Comuna de Budapest en la cual "la función más importante del *histomat* se percibió como "el hacer un juicio preciso sobre el sistema capitalista".[25]

En *Historia y conciencia de clase*, al discutir el papel de la violencia en la transición de un sistema económico a otro, Lukács alega que el crecimiento de fuerzas productivas, por sí mismo, no es garantía para el cambio social, porque teniendo en mente las revoluciones contemporáneas "se ha presentado una situación que solamente puede ser resuelta por medio de la violencia".[26]

Apoyándose ampliamente en Marx discute el papel de la violencia "extra-económica" dentro del cambio histórico, como ocurrió en el nacimiento del capitalismo.

23 Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, traducción al inglés de Rodney Livingstone, Londres, Merlín Press, 1971, p. 43. Existe traducción en español de Manuel Sacristán con el título *Historia y consciencia de clase, estudios de dialéctica marxista*, México, Editorial Grijalbo 1969. *Obras completas*, 3.

24 Lukács "Bolshevism as a...", *op. cit.*, pp. 420-421.

* N.E. En español: religión espúrea.

25 *Georg Lukács, History and Class..., op. cit.*, p. 224.

26 *Ibid.*, p. 240.

Rechaza al "economicismo" del marxismo vulgar, que niega la importancia de la violencia como "fuerza económica" y afirma que el socialismo llega por virtud de las leyes inmanentes de la economía, sin recurrir a la violencia "extra económica". Lukács afirma que para su época "la violencia se convierte en el factor decisivo".[27] Sintetizando el problema, llega a la "primacía" de la violencia y aun a su glorificación. Durante la transición al capitalismo, la economía siempre tuvo la primacía,

> . . .y la violencia le servía al avance de su causa. . . Pero ahora está a la disposición de principios que en sociedades anteriores podrían aparecer sólo como "superestructura", es decir, sólo como factores que acompañando al inevitable proceso están determinados por ella. Hoy en día la violencia está puesta al servicio del hombre y para el florecimiento del hombre.[28]

Consecuentemente, en la actualidad, la cuestión de la violencia "toma precedente sobre la cuestión económica".[29]

Mientras que Lukács fusiona la salvación y la violencia, Weber —que reconoce el papel histórico de la violencia— sin lugar a equívoco clama por una separación de violencia y redención: "La acción social violenta es obviamente algo primordial",[29] pero "aquel que busca la salvación del alma, de él y de otros, no debería buscarla por el camino de la política, ya que las diferentes labores de la política sólo pueden ser solucionadas por medio de la violencia.[30]

27 *Ibid.*, p. 245.

28 *Ibid.*, p. 251.

29 Max Weber, *Economy and Society*, ed. Guenther Roth y Claus Wittich, Berkeley, Ca., University of California Press, 1978, v. 2, p. 904. Existe edición en español con el título *Economía y sociedad*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1964, 2 tomos. También fue publicado por el FCE en 1944 en 4 tomos (sección de obras de sociología).

30 *From Max Weber, op. cit.*, p. 126.

Por lo que toca al rol de los *intelectuales*, existe un acuerdo entre Weber y Lukács en cuanto a la percepción del problema, pero su evaluación difiere. Ambos basan sus opiniones en las revoluciones europeas de Munich y Budapest, Weber como observador y Lukács como observador-participante. En su conferencia de Viena, con el título de "Socialismo", Weber señaló que:

> . . .en absoluta contradicción con la sentencia de que la salvación sólo puede venir de los verdaderos trabajadores, reunidos en la federación de sindicatos obreros y no de los políticos o cualquier otra persona de fuera del movimiento sindicalista... hay un gran número de intelectuales eruditos. . .románticos... que languidecen esperando el gran milagro revolucionario. . . y la oportunidad de sentirse poderosos.[31]

Weber ve que:

> . . .desde luego, durante la guerra y los graves trastornos que ella ocasiona, la masa de trabajadores, dada la situación por la que atraviesan —especialmente los efectos causados por el hambre— . . . podría tomar el poder bajo el liderazgo de los intelectuales. Ello por supuesto, si contara con armas y ocurriera el colapso militar y político del Estado.[32]

Eso es lo que sucedió en Rusia, en Alemania y en Hungría después de la Primera Guerra Mundial. La explicación general sociológica de Weber dice lo siguiente: "El desarrollo de la conciencia de clase tiene éxito, con más facilidad, si ellos —los trabajadores— son conducidos hacia metas previamente captadas, las cuales son atribuidas e interpretadas por hombres externos a su clase (*inteligentsia*)".[33]

31 Max Weber "Socialism" ("Socialismo") en *The Interpretation of Social Reality (La interpretación de la realidad social)*, editado por J.E.T. Eldridge, Nueva York, Scribner's, 1971, p. 215.

32 *Ibid.*, p. 215.

33 Weber, *Economy and Society, op. cit.*, vol. I, p. 305.

Lukács, siguiendo la línea leninista (mencionada por primera vez en "el renegado Kautsky"), creía firmemente y practicaba la máxima de que los intelectuales tienen el deber de llevar desde fuera, la conciencia de clase a los trabajadores. En *Historia y conciencia de clase*, la llamó "conciencia de clase atribuida".*

La conciencia de clase atribuida, es una combinación de ideas marxistas, leninistas y weberianas. Lukács distingue la "conciencia proletaria psicológica", empíricamente dada, de "la conciencia de clase atribuida". Inicia su discusión con el lema tomado de Marx:

> . . .la cuestión no es qué metas se tengan por el momento, por este o aquel miembro del proletariado, ni siquiera por el proletariado como un todo. La cuestión es: qué es el proletariado y qué curso de acción será obligado a tomar históricamente en conformidad con su naturaleza.

En la situación emanada de la Primera Guerra Mundial la tarea era "cerrar la brecha entre la conciencia psicológica y la inducida".[34]

La verdadera "conciencia de clase consiste de hecho en reacciones apropiadas y racionales inducidas (*zugerechnet*), frente a una posición típica particular, en el proceso de producción". Por lo que en situación de crisis es "necesario avanzar más allá de esta conciencia (empírica-psicológica)".[35]

En resumen, el problema es trascender la nueva descripción y la categoría de "posibilidad concreta" (*objektive Möglichkeit*):

* N.E. Manuel Sacristán en su traducción al castellano de *Historia y consciencia de clase* (México, Editorial Grijalbo, 1969) utiliza la palabra "atribuida" (véase *op. cit.*, pp. 55-56) para el término inglés "*imputed class consciousness*" —*Zugerechnet*— (véase la edición inglesa —Londres, Merlin Press, 1971— p. 51). Mi interpretación de esta noción es que se está hablando de una "conciencia de clase inducida".

34 Lukács, *History and Class. . ., op. cit.*, p. 74.

35 *Ibid.*, p. 35.

> Relacionando la toma de conciencia por parte del proletariado, con el conjunto de la sociedad se hace posible inferir los pensamientos y sentimientos de los hombres, en una situación particular, *si fueran* capaces de valorar su acción inmediata y los intereses derivados de ella, en relación a la estructura de la sociedad en su conjunto.[36]

Por lo tanto, "la teoría objetiva de la conciencia de clase es la teoría de la posibilidad concreta". Si la conciencia de clase verdadera no es la empírica-psicológica, ni la suma total o promedio de la conciencia de clase de los proletarios sino algo inducido, la pregunta que surge es: ¿Quién va a inducir la verdadera conciencia de clase al proletariado? Marx, Lenin y Lukács, de común acuerdo, al unísono contestan: los intelectuales. ¿Por qué? "Porque ellos, como Marx lo dice en *El manifiesto comunista*, se han elevado al nivel de comprender teóricamente el movimiento histórico como un todo."

Lukács como el utópico marxista, ignoró el hecho de que la mayoría de estos intelectuales, eran intelectuales judíos o quizá él, como buen marxista, subordinaba la "cuestión judía" a la cuestión de la emancipación universal. Los sociólogos Werner Sombart, Roberto Michels y Max Weber abordaron el problema. La evaluación de Weber fue desde su posición de *Realpolitik* y alcanzó una posición diferente como lo expresó Marianne Weber en su biografía:

> Weber despreciaba el antisemitismo, pero le apesadumbraba el hecho de que... hubiera tantos judíos entre los líderes revolucionarios... El decía que a partir de la base histórica de la situación de los judíos, se comprendía que ellos mismos, en lo personal, forjaran hombres de naturaleza revolucionaria. Pero debido a las formas de pensar que prevalecían, era imprudente, políticamente, aceptar judíos como líderes o que se presentasen como tales: Weber pensaba en términos de *Realpolitik*.[37]

36 *Ibid.*, p. 51.
37 Marianne Weber, *Max Weber, op. cit.*, p. 648.

Por los eventos históricos subsecuentes se comprobó que Weber tenía razón. Al comentar Robert Michels sobre "la abundancia de judíos entre los líderes de los partidos socialistas y revolucionarios", escribió:

> . . .cualidades específicas de raza hacen del judío un líder de masas nato, un organizador y propagandista de nacimiento. Dentro de estas cualidades viene primero el fanatismo de secta, el cual, como una infección puede ser comunicado a las masas con una frecuencia asombrosa; además, tienen una confianza invencible en sí mismos (lo cual se observó en la historia racial judía, en forma muy característica en la vida de los profetas); tienen aptitudes oratorias y dialécticas sorprendentes, una ambición aún más asombrosa y una necesidad irresistible de figurar ante las candilejas; por último, pero no menos importante, un poder casi ilimitado de adaptación.[38]

En conclusión: durante la Primera Guerra Mundial, y después, Weber y Lukács representaron dos posiciones políticas idealtípicas opuestas, tanto en lo teórico como en la praxis: la *Realpolitik* liberal contra la utopia socialista, y la correspondiente "ética de responsabilidad" contra la "ética de metas últimas". Weber murió en 1920; pero su amigo murió cincuenta años mas tarde.

Si valoramos la vida y obra de Lukács, podemos entender esa especie de conciliación (Versöhnung) con la *Realpolitik*, aun con la estalinista, pero en la que rescata el elemento utópico subterráneo. El joven Lukács, el de *El Alma y las formas*, fue mencionado por Lucien Goldmann como uno de los fundadores del existencialismo moderno.[39] El perceptivo crítico literario Irving Howe

38 Robert Michels, *Political Parties*, traducido al inglés por Eden y Cedar Paul, Nueva York: Collier Books, 1962, p. 245. Existe versión al español: *Partidos políticos*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2 tomos, 1984.

39 Lucien Goldmann, "Georg Lukács: Der Essayist" en *Dialektische Untersuchunge*, Berlín y Neuwied, Luchterhand, 1966, pp. 173-187.

notó aun en el viejo Lukács "vínculos subterráneos profundos con el existencialismo".[40]

De manera similar, yo quisiera establecer que a lo largo de la obra de Lukács, el *Realpolitiker*, podemos percibir una continuidad del "elemento utópico profundo".

Lukács coincide con su amigo Max Weber, cuando el segundo escribió en su ensayo "La política como vocación":

> La política se hace con la cabeza, pero sin duda no se hace únicamente con ella... Uno no puede recetarle a nadie que siga, ya sea una ética de metas absolutas o una ética de responsabilidad, o hablarle de cuándo elegir una o la otra... La ética de metas últimas y la ética de responsabilidad no son constrastes absolutos, sino más bien complementos, y sólo al unísono constituye al hombre genuino con vocación por la política.[41]

En cierto sentido a Lukács puede considerársele como marxista weberiano.

Finalmente, no estoy abogando por el "fin de las utopías", como Daniel Bell abogaba por el "fin de las ideologías" al despuntar los años cincuenta. Las utopías nunca morirán; necesitamos de ellas aunque en ocasiones se vuelvan excesivas en el seno de las fuerzas que guían los movimientos sociales. Ello no significa que la cuestión de las dos éticas quede resuelta solamente en favor de una ética mística.

40 Irving Howe, "A word about György Lukács" (Prefacio a la edición norteamericana de *The Historical Novel – La novela histórica* de György Lukács), traducido por Stanley Mitchel, Boston Beacon Press 1963, p. 8.

41 *From Max Weber, op. cit.*, p. 127.

Thomas Mann y Georg Lukács: reflexiones sobre la relación entre el artista y "su" crítico

Judith Marcus

"No interesa lo correcto o equivocado de una idea, sino lo que tenga de característico."

Thomas Mann

"... se esperaba que yo me sintiese inferior y como un extraño porque era judío. (Por esto) se me hizo costumbre pertenecer a la Oposición... En esta forma se cimentaron las bases para una cierta autonomía de juicio."

Sigmund Freud

"Hablamos acerca del forastero como de aquella persona que llega hoy y permanece mañana... Naturalmente, ser forastero entraña una relación muy positiva; constituye una forma específica de interacción."

Georg Simmel

Introducción

En 1925, Walter Benjamin escribía a su amigo Gersham Scholem que había terminado de leer dos libros, cuya lectura había sido a la vez extraordinaria y sugerente.[1] Los libros que consideró como los dos mejores productos de la época, eran la novela de Thomas Mann, *La montaña*

1 Véase Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, editores, *Walter Benjamin Briefe (Correspondencia de Walter Benjamin)*, volumen 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966.

mágica e *Historia y conciencia de clase*, de Gyorgy Lukács. Hasta donde yo sé, ésta fue la primera ocasión en que un lector perspicaz establecía una conexión entre las obras de dos pilares de la vida cultural europea del siglo XX. No sería la última. Empero, por una variedad de razones —entre las que habría que destacar los sacudimientos sociales y políticos de Europa, que fatalmente desterrarían a Mann al sol californiano y a Lukács al Moscú de Stalin— debieron pasar casi cuatro décadas antes de que alguien replanteara la posibilidad de una conexión entre estos dos hombres y su obra. Desde entonces se ha apilado una extensa bibliografía en torno a la relación entre Mann y Lukács, muertos en 1955 y 1971 respectivamente. Aun cuando un número de eruditos y críticos literarios habían comenzado a interesarse en este vínculo, muy rara vez fueron más allá del "hecho" de comentar que el físico de Lukács o su carrera revolucionaria o ambas inspiraron a Thomas Mann en su descripción del protagonista Leo Naphta, el judío-jesuita-comunista de *La montaña mágica.*[2] (Lukács con su buen humor aludió a esta similitud diciendo: "¿Y qué si le presté mi nariz? Él me dio tanto a mí —¡que yo no puedo sino sentirme feliz de haberle dado algo a cambio aunque fuera una cosa tan pequeñita!")

Aun cuando resulta interesante reparar en la semejanza física entre Lukács y el personaje de Mann, habría que considerar que la relación entre ambos va más allá de este *solo* aspecto, a pesar de que para algunos de los críticos de Mann, Lukács únicamente sirvió como modelo en cuanto a la apariencia física de quien fue una de las

[2] Para uno de los mejores y más extensos análisis del problema Lukács-Naphta véase, Ehrhard Bahr, *György Lukács*, Berlín, Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1970 y, también, Pierre Paul Savage, *Realité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann (Realidad social e ideología religiosa en las novelas de Thomas Mann)*, Publicaciones de la Faculté des lettres de l'universite de Strasbourg, Fasc. 124, París, 1954.

figuras más interesantes, extrañas y de mayor complejidad en la obra de Mann.

Por lo que a mí toca pude percibir la fascinante ambivalencia que emana de este personaje novelesco, y mi conocimiento previo de la obra (y la persona) de Lukács reforzaron mi rechazo a la aceptación *in toto* de esa interpretación —especialmente marxista, como la de Hans Mayer y el propio Lukács— que ven en Leo Naphta al prototipo del intelectual facista.[3]

Sea como fuese, existía por tanto la duda aun entre los literatos eruditos sobre la probabilidad de que Thomas Mann y György Lukács hubiesen tenido algo en común, o que se hubiera dado una interacción, influencia y coincidencia mutuas.

El hecho de que el enfoque sobre alguna problemática específica de dicha relación tenga que ver, tanto con la sociología de la literatura como con el escrutinio de la interacción entre dos hombres representantes de polos opuestos de una misma época, es razón suficiente para explorar esta relación. El nexo puede comprobarse, como lo corroboré de varias formas en el transcurso de mi investigación.

Por ahora, me limitaré a una breve discusión de un aspecto de esta relación: la percepción de Lukács por Thomas Mann que ocurre como yuxtaposición tanto de su método narrativo: el *Anlehnung*,* como de su concepto de la novela moderna en tanto "etapa de 'crítica' que sigue inmediatamente a la 'poética' ".[4] Según lo

[3] Véase Hans Mayer, *Thomas Mann. Werk und Entwicklung (Thomas Mann. Su obra y su desarrollo)*, Berlín, Verlag Volk und Welt, 1950. (Existe en español su *Literatura alemana desde Thomas Mann* publicada por la Editorial Alianza, Madrid).

* N.E. Traducido del alemán apoyo. La autora se está refiriendo al método que explica el proceder literario de Thomas Mann y consiste en una especie de síntesis de la realidad, que se asemeja a ésta pero no es ella misma, sino sólo la ilusión de ella.

[4] Las reflexiones de Mann sobre el estado y la naturaleza de la novela moderna aparecen en sus notas inconclusas para un amplio ensayo inédito

definió Harry Levin, lo anterior sería "un acto de evocación saturado en forma peculiar de reminiscencias".[5] Aun dentro de los límites de este pequeño ensayo, se pondrán de relieve algunos puntos importantes, ya que estamos ante la constelación de dos figuras culturales prominentes de la Europa del siglo XX: constelación en la que se ha acabado por reconocer a una de las relaciones más asombrosas entre autor y crítico, de época reciente.[6] De esos puntos, uno estaría constituido por los temas ideológicos y literarios que, por su implicación, nos permiten avanzar mucho en el rescate de algunas características centrales de la novela moderna. Otro de tales puntos estribaría en que el análisis de esa constelación necesariamente arrojaría luz sobre parte de la historia íntima de una época.

El artista y el filósofo y crítico literario

En cierta ocasión Harry Levin nos ofreció el diseño de un estratagema adecuado para el acercamiento sociológico a la literatura, e iba dirigido a Lucien Goldmann como una sugerencia para corregir su interpretación de la obra de André Malraux en 1963.

Levin escribía:

> El rigor debe alcanzarse empíricamente, a través del conocimiento sustantivo de los textos relevantes... y de las relaciones

que tendría el título "Geist und Kunst" ("Intelecto y Arte"). Véase el primer capítulo de mi libro, *Georg Lukács and Thomas Mann. A Study in the Sociology of Literature (Georg Lukács y Thomas Mann. Un estudio dentro de la sociología de la literatura)*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1986 (no existe una versión en español).

5 Harry Levin, "Toward a Sociology of the Novel" ("Hacia una sociología de la novela") en *Refractions. Essays in Comparative Literature (Refracciones. Ensayos de literatura comparada)*, Londres, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1966, p. 248.

6 Véase Hans Vaget, "Georg Lukács und Thomas Mann" ("Georg Lukács y Thomas Mann'), en *Die neue Rundschau*, vol. 88, 4, 1977, pp. 656-663.

exactas entre la ficción y los hechos socioculturales, y no mediante la imposición, desde las alturas, de criterios absolutos de gran ligereza ni con la importación de sanciones categóricas provenientes de Europa Oriental.[7]

Para un análisis de la relación entre el gran novelista alemán del siglo XX, Thomas Mann, y el filósofo marxista y crítico literario húngaro, György Lukács es recomendable este estratagema que substituye una recreación imaginaria de percepciones, sentimientos, actitudes y pensamientos por una "ficción imaginaria". (Resulta irónico que algunos eruditos hayan responsabilizado a Lukács de casi toda la importación de *sanciones categóricas* de Europa Oriental). No obstante, debe suponerse una sustancial incompatibilidad entre estos dos hombres; uno completamente burgués y artista; el otro, también completamente, filósofo comunista; representan polos opuestos de una misma época, lo que es ampliamente reconocido. El sentido común hace ver diferencias marcadas entre ambos, que tienen raíces biográficas y deben ser someramente delineadas.

Thomas Mann (1875-1955), uno de los más grandes novelistas europeos del siglo XX, es también considerado como el más representativo de los escritores alemanes y, como tal, según palabras del propio György Lukács, personificaba "lo mejor de la burguesía alemana".[8] A través de su trabajo, Mann logró dar una imagen cabal de su vida *bürgerlich*,* y su predicamento en cierta etapa de su desarrollo. Aun cuando la imagen que se perfilaba era de naturaleza crítica, Mann abordó los problemas morales y espirituales del *Bürger*** como propios, haciendo

7 Levin, *Refractions, ibid.*

8 György Lukács, "In Search of Bourgeois Man" ("A la búsqueda del burgués") en *Essays on Thomas Mann (Ensayos sobre Thomas Mann)*, Londres, Merlin Press, 1964, p. 45.

* N.E. Traducido del alemán: burguesa.

** N.E. Traducido del alemán: burgués.

hincapié en la importancia de la herencia social. Sus bases filosóficas se encontraban en Nietzsche, Schopenhauer y Wagner como fue el caso de una gran parte de la inteligencia alemana de ese tiempo. Mas no fue la única razón por la que se le ha tildado de ser un escritor cabalmente alemán y conservador. Ni siquiera lo es por la razón de haber abogado apasionadamente (en especial en uno de sus primeros trabajos: *Reflexiones de un hombre apolítico*) por la "justa" causa de la Alemania guillermina de ir a la guerra en 1914 por razones expansionistas —imperialistas. Muchos alemanes liberales, Max Weber y Georg Simmel, entre ellos, fueron igualmente entusiastas, aunque sólo por cierto tiempo.[9] Tampoco hay rastros de inclinaciones ni siquiera ligeramente anti-semíticas del joven Mann en sus escritos iniciales y comunicaciones privadas. Ello se debe en parte a que entre los escritores alemanes, pocos han sido tan conscientes de la tradición y han subrayado tan insistentemente sus relaciones con la tradición. "Soy un hombre del siglo XIX", comentó Mann en varias ocasiones, pensando quizá más en Goethe y en la Escuela Romántica (especialmente en Novalis) que en la entonces industrializada Alemania. Por otra parte había también en Thomas Mann un impulso casi fáustico de experimentar, de explorar; como Henry Hatfield lo señalara, "el burgués cauteloso (puede ser) un explorador, como lo son en general los burgue-

9 Para una relación de los diferentes puntos de vista sobre esta "maravillosa y gran guerra" como Max Weber la calificó, véase Zoltán Tar y Judith Marcus, "The Weber-Lukács Encounter" ("La confrontación Weber-Lukács") en R.M. Glassman y V. Murvar, *Max Weber's Political Sociology: A Pessimistic Vision of a Rationalized World (La sociología política de Max Weber: Una visión pesimista de un mundo racionalizado)*, Westport, CT, Greenwood Press, 1984, pp. 125-126. Véase también Marianne Weber, *Max Weber. A Biography (Max Weber. Una biografía)*, editado y traducido al inglés por Harry Zohn, Nueva York, Wiley Interscience, 1975. Tanto Weber como Georg Simmel se refirieron a la "incapacidad" de Lukács de comprender la "justa causa". Como respuesta, Lukács empezó a escribir un ensayo sobre "Los intelectuales alemanes y la guerra", que nunca terminó.

ses".[10] Mann poseía también la meticulosidad consciente del burgués (para sus tareas artísticas realizaba "investigaciones" manuales en el sentido estricto de la palabra), una cualidad atribuida a los alemanes en general. Para él, "solamente lo escrupuloso era verdaderamente interesante" como dice él mismo en su introducción a *La montaña mágica.*[11]

Por último, y lo más importante, existe una consistencia a lo largo de la carrera literaria de Mann. Los estudiosos de su talento artístico a menudo subrayan la existencia de un parteaguas en su obra; una y otra vez se ha insistido en que, habiéndose limitado en sus primeros escritos casi exclusivamente a variaciones ingeniosas sobre el tema del artista, más tarde hubo un paso hacia la escritura de novelas de ideas de gran dimensión. Esto parece ser así: si revisamos los cuentos *Tonio Kröger*, o *La muerte en Venecia*, el relato *Tristán*, o aun la novela *Los Buddenbroock*, escrito a la vuelta del siglo, o el relato de *Mario y el mago*, escenificado en la Italia de Mussolini, o el *Doktor Faustus*, escrito durante los años cuarenta, en donde describe el deslizamiento alemán al nazismo, está presente la necesidad de "una realidad palpable, concreta".[12] Por otra parte, la variación artística es agotada hasta en la tetralogía *José*, el *Doktor Faustus, Confesiones del estafador Félix Krull* y *El hombre de confianza*, como el otro aspecto de esa consistencia. Por último, aunque no menos importante, está el elemento mismo de la laboriosidad burguesa alemana, la transferencia de las "características éticas del modo de vida pequeño bur-

10 Henry Hatfield, *Thomas Mann*, edición corregida, Nueva York, a New Direction Paperback, 1962.

11 Thomas Mann, "Prefacio", en *La montaña mágica*, traducción de H.T. Lowe Porter Nueva York Modern Library, 1955, p. X.

12 Thomas Mann, *The Story of a Novel. The Genesis of Doctor Faustus*, traducción de Richard y Clara Winston, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1961, p. 25. Existe traducción al español: *Los orígenes del Doctor Faustus: la novela de una novela*, Madrid, Alianza-Colección Alianza 3, 1976.

gués: orden, regularidad, parsimonia, diligencia". . . en el sentido de "un apego fiel a la destreza en el arte", tal como ingeniosamente lo sintetiza Mann.[13] Esta "primacía de la ética sobre la *estética*", según Mann, fue la característica principal que primero reconoció Lukács.[14]

En el polo opuesto se encuentra György Lukács (1885-1971), nacido en Budapest como György Bernát Lowinger, dentro de una familia judía acaudalada. Su padre había sido un banquero millonario que personalmente hizo su fortuna; cambió su nombre por el de Lukács en 1981 y fue considerado noble en 1901; después de esto, el "von" le fue agregado al Lukács. György recibió su educación, incluyendo sus dos doctorados, en Hungría, por ello, parece estar situado dentro de un contexto intelectual, cultural y social diferente del de Thomas Mann. Pero de otra parte, Lukács no sólo creció siendo bilingüe (su madre Adele Wertheimer que era vienesa, nunca logró manejar el idioma húngaro); también él recibió una educación cosmopolita. A la edad de ochenta y seis años, Lukács aún recordaba con cariño el regalo de su padre al graduarse en el *Gymnasium*: un viaje a Noruega para visitar al convaleciente Ibsen, el artista admirado durante su infancia.

Lukács escogió el alemán a una temprana edad como medio para sus alegatos públicos y con frecuencia para los privados. Siguió con sus estudios posdoctorales en Alemania en la misma era guillermina que fue el medio ambiente de los primeros trabajos de Mann, incluyendo *La montaña mágica*. Estuvo primero bajo la influencia de Wilhelm Dilthey y de Georg Simmel, y después —más importante— del neokantiano Emil Lask y el soció-

13 Los comentarios de Mann acompañan sus reflexiones sobre las percepciones críticas del "joven" Lukács. En *Reflections of a Nonpolitical Man (Reflexiones de un hombre apolítico)*, traducido por W.D. Morris, Nueva York, Frederick Ungar, 1983, p. 73.

14 *Ibid.*

logo Max Weber, ambos en Heidelberg. Esto significó un cambio en la orientación general de un esteticismo puro hacia una filosofía y ciencia social, a lo que siguió un cambio en la orientación filosófica de Kant a Hegel y, finalmente, a Marx. Pero el viraje definitivo en la vida de Lukács y en su carrera intelectual, vino con su cambio de orientación política, con su aceptación del marxismo y el comunismo, trasladándose, como lo expresó George Steiner, "a la promesa marxista del método".[15] Así Lukács se volvió cada vez menos compatible con todo lo que representaba Thomas Mann; después de todo, hoy en día se piensa en Lukács como el pensador marxista más original e importante del siglo XX, y como una de las figuras de su historia cultural más controvertidas. Estas vueltas y cambios en la carrera de Lukács dieron pie a la noción del "Lukács enigmático"[16] y a la búsqueda del "verdadero", una búsqueda que aún no ha menguado. (En 1975 un artículo intentó resumir al "verdadero" Lukács con el título un tanto sensacionalista de "Ortodoxo-hereje, estalinista-romántico".)[17]

Es verdad que muchos de los estudios de Lukács sobre el realismo, su búsqueda de la doctrina dogmática marxista de la relevancia social del arte, por no mencionar su tratamiento del desarrollo de la filosofía moderna en su libro, *El asalto a la razón*, provocaron burla (*Cfr.* T.W. Adorno, Lichtheim, S. Sontag *et al.*) También es igualmente cierto que la influencia de su primer tratado principal de marxismo *Historia y conciencia de clase* (1923), se extiende desde los teóricos de Frankfurt a

15 Véase la reseña de George Steiner del *Gelebtes Denken (Pensamiento vivido)* "Making a Homeland for the mind" ("La construcción de una patria para el pensamiento") en el *Times Literary Supplement*, enero 22, 1982, p. 67.

16 Definición utilizada por varios críticos y comentaristas de Lukács.

17 Véase Henry Pachter "Lukács Revisited: Orthodox Herectic, Stalinist, Romantic" ("Lukács revisitado: ortodoxo-hereje, estalinista-romántico") en *Dissent*, Primavera de 1975, pp. 177 y siguientes.

Sartre y la Nueva Izquierda. El interés en el "joven Lukács", esto es, en sus escritos premarxistas, es más reciente; desde fines de los años sesenta, esta idea estuvo ampliamente basada sobre la convicción de que el "verdadero" Lukács no aparecería hasta que hubiese sido investigada su etapa temprana. Mi primer intento de explorar el vínculo Lukács-Naphta, data de 1968; estaba basado en la convicción de que, a pesar de la aparente discontinuidad —por el cambio de un esteticismo burgués al bolchevique, en 1918—, la obra de Lukács muestra cierta unidad y continuidad. Como el mismo Lukács expresó: "Todos y cada uno de los pensamientos y acciones de mi vida salieron uno del otro; están relacionados orgánicamente."[18] Esta noción de desarrollo orgánico y de la vinculación de todo lo que sigue es, a propósito, una idea central para Thomas Mann y puede ser un buen punto de partida en la búsqueda de un posible eslabón entre los dos hombres. Así como se enfatiza el sólido asiento de Mann dentro de la tradición cultural alemana y los "valores de la alta burguesía" también se enfatiza la "falta de hogar" de Lukács, el hecho de que "el exilio fuera su sitio natural de vida". Esto, sin embargo, no es un punto muy claro. George Steiner, a quien considero ser uno de los críticos de Lukács más perspicaces, resalta ciertos factores que otros no notaron o dejaron de lado como irrelevantes:

> Sin embargo, en otro sentido, Lukács tenía raíces profundas. Hacía a un lado fríamente cualquier referencia a su propio judaísmo; sin embargo, era judío hasta la punta de sus dedos. Sin hogar, peregrino, es uno de los personajes de la trágica constelación de los abstraccionistas judíos (Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse) y poseído de

18 Véase György Lukács, *Record of a Life. An Autobiographical Sketch (Recuento de una vida Esbozo autobiográfico)*, editado por István Eorsi, traducido por Rodney Livingstone, Londres, ediciones Verso, 1983, p. 81.

> un furor mesiánico por la lógica, por el orden sistemático en la condición social del hombre. El marxismo de Lukács es en esencia un rechazo a la incoherencia del mundo... Así como los otros judíos autoexiliados, cuyo radicalismo fuera de la Europa Central marcó en forma incisiva el siglo, Lukács es heredero por inmanencia del absolutismo trascendental de Spinoza.[19]

Esta aseveración contiene cierta verdad y puede ser considerada importante en el sentido de que, como demostraremos, la percepción de Lukács por Thomas Mann corresponde en parte a la descripción ofrecida por Steiner.

Interacción personal y literaria

Visité a György Lukács el 7 de mayo de 1971, cuatro semanas antes de su muerte de cáncer, y llevé conmigo mis hallazgos de los Archivos de Thomas Mann en Zurich, incluyendo las notas transcritas de Thomas Mann al trabajo de Lukács. Mi investigación había descubierto la existencia de una amplia "fecundación mutua en el mundo de las ideas" y hasta el uso de la misma lengua y de ciertos términos en los trabajos iniciales de ambos, Mann y Lukács.[20] El que los dos expresaran el problema del artista y el arte en tonos casi religiosos, evocando el dictamen de Ibsen de que "el escribir significa el hacer un juicio final de uno mismo", quizá significaba que los dos reaccionaban con un conocimiento cada vez mayor de la crisis de la cultura, y de que había un elemento ético dominante en sus vidas y su trabajo. Pero existía la evidencia adicional de una *influencia directa*: Thomas

19 Véase George Steiner, "Making a Homeland...", *op. cit.*, p. 67.

20 Para la reseña de esa entrevista con Lukács, véase Judith Marcus, "Georg Lukács, Thomas Mann und 'Der Tod in Venedig'" (Georg Lukács, Thomas Mann y 'La muerte en Venecia'") en *Die Weltwoche*, julio 2 de 1971, p. 31.

Mann transpuso algunas de las reflexiones de Lukács en su colección de ensayos juveniles, *El alma y las formas* (1911) y las incorporó estructural, temática y hasta verbalmente a su historia ya iniciada, *La muerte en Venecia*. Me atrevo a decir que sin la sensibilidad especial de Lukács, mostrada en sus ensayos de ese tiempo, la historia de Mann sería un trabajo totalmente distinto. La problemática de Gustav von Aschenbach, en particular, al sublimar su amor hacia un apuesto joven, por el arte, al final del relato, y la problemática del artista moderno, en general, tenían su base en las meditaciones de Lukács sobre el amor socrático, en el sentido de "que siempre les será negado a los hombres y poetas el encumbrarse tan alto como (Sócrates)... Su elevación será siempre trágica, y en las tragedias, héroe y destino deben llegar a ser forma..., en tanto que en la vida real el anhelo amoroso ha de seguir siendo amor: esa es su felicidad y su tragedia."[21] Lukács aceptó estas relaciones como un "gran regalo", y expresó que su relación con Thomas Mann fue el misterio de su vida al cual realmente deseaba encontrar explicación antes de su muerte. ¿Cuáles son las razones que deseaba conocer sobre el alejamiento en que Thomas Mann lo mantuvo durante toda su vida, sobre su negativa a contestar siquiera sus cartas y sobre su indiferencia a pesar de la compatibilidad intelectual que entre ambos se dio en determinado momento y que equivalía a una "geistige Symbiose" (afinidad espiritual)? Aún en la actualidad sólo podemos tener una respuesta tentativa. En aquel tiempo yo sólo podía transmitir a Lukács (mis entonces vagas) nociones de que *no* era específica y pri-

21 Este pasaje proviene del ensayo de Lukács "Longing and Form. Charles Louis Philippe" ("La nostalgia y la forma. Charles Louis Philippe") en *Soul and Form*, traducido al inglés por Anna Bostock, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1974, p. 94. (Existe traducción al español *El alma y las formas*, Barcelona, editorial Grijalbo, 1970.) Para la transcripción del comentario original de Mann véase Judith Marcus, *Georg Lukács and Thomas Mann*. (No existe traducción al español), primer capítulo.

meramente el Lukács marxista, sino el "joven Lukács", dotado de ciertas características intelectuales y personales, el que causaba la indiferencia de Mann— y es el joven Lukács al que alude en el personaje de Leo Naphta en *La montaña mágica.*

Este aspecto fue el primero al que los eruditos y críticos empezaron a prestar atención al contemplar la posibilidad de que Lukács fuera el modelo vivo para el personaje de Leo Naphta, el judío-comunista-jesuíta de *La montaña mágica*. La mayoría de ellos comentaron el "hecho" de que el físico de Lukács y su carrera revolucionaria o ambos inspiraron a Mann en la creación de este enigmático personaje. Pierre Paul Sagave, el historiador literato francés, estuvo entre los primeros que "establecieron la identificación entre Lukács y Naphta, comparando fotografías de Lukács de los años de 1920. Para complicar las cosas, dos críticos marxistas de Mann, Hans Mayer y el mismo Lukács, hicieron énfasis en lo fascista —no lo comunista— del prototipo de Naphta. También surgió la versión de que el "gran autor patricio" y "el revolucionario social", eran amigos de toda la vida.[22] Era el momento de hacer una segunda revisión de estos rumores y tesis literarias y probarlos o rechazarlos. Un examen atento revela que existen rasgos del Lukács marxista en Naphta: precisamente en la argumentación del personaje novelesco y en sus "duelos intelectuales" recuerda el hegelianismo de Lukács, su condena del sistema capitalista, el concepto de totalidad y, por supuesto, la creencia en el papel redentor de la dictadura del proletariado. Pero existen otros rasgos en Naphta igualmente importantes a considerarse, que los diferencian: el rechazo de la Ilustración, de la fe en la humanidad y el progreso y la adhesión al romanticismo y al irraciona-

22 Esta frase aparece en la cubierta del libro de Ehrhard Bahr, *Georg Lukács.*

lismo. Eran necesarias investigaciones más amplias, en base al método lukacsciano, que implicaran la categoría de totalidad y permitieran explorar todas las facetas de la cuestión a partir de su fundamento sociohistórico.

La combinación Leo Naphta como judío-jesuita-comunista, es ciertamente una de las más intrigantes, complejas y extrañas en la obra de Mann. Había que esclarecer los siguientes puntos, rastreando en cierta forma la conclusión: primero, que Lukács *no* es Naphta, pero contribuyó en gran parte a la configuración que de éste hizo Mann; segundo, sin lugar a dudas, que Mann "no había leído nada de Lukács de naturaleza política, ni en los años de 1920 ni nunca, únicamente sus críticas literarias y, consecuentemente, "*Historia y conciencia de clase*, era, y siguió siendo, desconocida" para él.[23] Así, la idea que Thomas Mann se forma de Lukács tiene como base tanto los escritos anteriores de éste, es decir, los de su período premarxista, como también la única reunión que tuvieron y que duró alrededor de dos horas.

La novela de Thomas Mann, *La montaña mágica*, marca el final de su período temprano: empezó a escribir la novela en 1915, abandonó el proyecto hasta después de la Primera Guerra Mundial y la publicó en 1924. Mann habló de la génesis y naturaleza de su novela en una conferencia en Princeton en 1939 y la caracterizó como un "documento sobre la situación y problemática espiritual y mental de Europa durante el primer cuarto del siglo XX". Su localización en el mundo cerrado y autosuficiente de la enfermedad, no le priva de su fuerza y validez. ¡Por el contrario! el sanatorio de tuberculosis de Davos, concebido como símbolo para ciertas instituciones sociales de ese tiempo, "representaba un fenómeno típico de la época que antecede a la Primera Guerra Mun-

23 Carta a Pierre Paul Sagave del 18 de febrero de 1952, que se encuentra en el Archivo de Thomas Mann en Zurich. Sin publicar; traducción de Judith Marcus.

dial, y es sólo concebible en una formación económica-capitalista aún intacta. "Por lo tanto —como Mann dijo— *La montaña mágica* se ha convertido en el canto del cisne de esa existencia."[24] Tampoco podía haber sido escrita en otro tiempo, ni hubiera tenido el público y la aceptación que tuvo. Aun cuando no es únicamente un *Zeitroman* (novela de época), es también un *Bildungsroman* (novela de desarrollo y educación), en la que todos los elementos, acción, personalidad y ambiente se estructuran para caracterizar el desenvolvimiento del héroe. Cualquier novela semejante también registra el propio crecimiento del autor para comprender la vida; habla de su historia personal vinculada con su tiempo. Como expresó Mann: "Un hombre vive no solamente su vida personal como un individuo, sino también, consciente o inconscientemente, la vida de su época y de sus contemporáneos."[25] (Esta es una razón por la que las novelas de Mann se prestan tan bien para un acercamiento sociológico). Este espacio no permite una disquisición sobre la época que constituye el transfondo de la novela; así como que es una, que resulta familiar para los estudiosos de la historia y cultura europeas. Una buena forma de resumirlo es mencionando los trabajos que surgieron de ella, como *La decadencia de occidente* de Oswaldo Spengler, *Espíritu de la utopía* de Ernst Bloch, *Historia y conciencia de clase* de Lukács, *Ideología y utopía* de Karl Mannheim y, podría agregar, *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset.

Respecto a qué explicaría la complejidad y lo extraño de la configuración de Naphta, la única pista que da Mann es su comentario favorito: *Es lag einfach in der Luft* (flotaba en el aire), indicando que él estaba alerta a las corrientes ocultas, ideas y eventos que lo rodeaban y que lo apresaban y que, por supuesto, transformaba

24 Véase Thomas Mann, *The Magic Mountain, op. cit.*, pp. 328-329.
25 *Ibid.*

y traspasaba. Además del análisis textual, es prudente investigar en el caso de Mann qué "*lag in der Luft*" y también qué método empleaba para aprehenderlo. Aparte de sus cualidades imaginativas y su capacidad de combinación, Mann también era un investigador concienzudo de los hechos que necesitaba para una fundamentación sólida. Estudiaba y utilizaba el medio físico, las costumbres y maneras, cuidadosamente, y nunca negó que se apoyaba en *modelos de la vida real*. Enfatizaba que el escritor "nunca crea *ex-nihilio*". Totalmente de acuerdo con una tendencia importante en estética alrededor de 1910, Mann ya menciona entonces el término "construcción", que era la palabra clave en música y pintura. Elogiaba a aquellos que descubrían el "elemento constructivo" en su *Königliche Hoheit*,* y que "sintetiza la nueva aspiración de la novela".[26] Mann utilizaba los detalles realistas en una forma muy especial que en parte explica la configuración de Naphta. Él mismo expresó que aun cuando ya hubiera concebido la idea de un personaje y su situación en la composición de la obra, necesitaba "ver, oír y entender" a una persona real antes de crear el personaje. Hablaba de "su impulso demoníaco de observar, notar pequeños detalles que en el sentido literario eran *típicos*, característicos y trazaban perspectivas o revelaban un significado racial, social así como rasgos psicológicos".[27] En vista de que sus personajes frecuentemente eran representativos de ciertas esferas de la vida espiritual e intelectual, de principios y *Weltanschauung*,

* N.E. Traducido al español como *Alteza real*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, pp. 315.

[26] Carta a Mann a Hugo Von Hofmannsthal, en *Thomas Mann. Briefe 1889-1936 (Thomas Mann. Conrrespondencia 1889-1936)* editado por Erika Mann, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1962, p. 76. Traducción de Judith Marcus

[27] Thomas Mann, "Goethe and Tolstoy", *Three Essays* (en español existen las *Obras completas de Thomas Mann*, Barcelona, Plaza y Janés, Colección Los clásicos del siglo XX, 1965, traducción de H.T. Lowe-Porter, Nueva York, Alfred A. Knop J., 1929, p. 90.

todos los elementos que conformaban un personaje tenían que complementarse entre sí: la biografía, el físico y la personalidad intelectual tenían que simbolizar lo que representaban. Igualmente importante es la naturaleza orgánica del proceso creativo de Mann, la relación de todo con todo lo que le sigue, como ocurre en el caso de Lukács. Esto quiere decir que los motivos, personajes, conceptos, *et al.*, no solamente aparecen y desaparecen en las obras de Mann; aunque quizás aparezcan con otras variaciones y puedan ser perfeccionados o cambiados en ciertos aspectos, indicando una abundancia de "*Möglichkeiten*" (posibilidades) como las llamaba él. El caso es que no se pierde nada en el proceso, todo se utiliza con prudencia, redefinido o ampliado. Por lo tanto, decir que Naphta salió de la nada, o que era un personaje enteramente nuevo y novelesco, basado en el encuentro con György Lukács, es no entender la naturaleza del proceso creativo de Mann. En relación con esto, se debe mencionar una importante peculiaridad de Thomas Mann, que notó por primera vez Hans Mayer cuando habló de manifestaciones "idealtípicas" de corrientes y movimientos a través de personajes novelescos. Mann, desde luego, era ajeno a la concepción del "tipo ideal" de Weber. Sí estuvo, sin embargo, muy cerca de las formulaciones de Weber cuando hablaba sobre su propio enfoque literario (como en el caso de Lukács, existen semejanzas hasta en el uso de términos). En el ensayo *Reflexiones de un hombre apolítico*, Mann establece que su novela *Alteza real* es un libro elaborado concienzudamente, guiado por una idea, una fórmula intelectual, que cobra vida acentuando solamente un aspecto de los detalles de la realidad cuya síntesis se asemeja a ésta, pero no es ella misma; es solamente "la ilusión" de ella (Weber lo llama "utopía"). En este punto le asalta a uno la jactancia de Mann, cuando dijo que había llevado a cabo una labor mejor que la de los soció-

logos al recrear al hombre burgués en *Los Buddenbroock*, mucho antes de que Werner Sombart escribiera su libro.

Leo Naphta puede ser considerado como representación de un tipo ideal que propone una vía de escape del malestar histórico. También representa el concepto y papel del "forastero" (Simmel), un peregrino en potencia, cuya posición "dentro del grupo localizado espacialmente" es determinada... por el hecho de que no ha pertenecido a él desde el principio, que introduce cualidades dentro del mismo, que no pueden ser del grupo ni se originan en el grupo en sí", y consecuentemente adquiere una *objetividad*; pero cualquier relación con éste tiene que ser de "una naturaleza abstracta".[28]

Por lo tanto, todos los detalles de la concepción del personaje de Naphta, como su biografía, su físico y personalidad, deberían sumarse a una imagen pensada (*Gedankenbild*) —y así es. Naphta aparece tarde en la novela; en el momento en que Settembrini agotó su repertorio de ideas y Hans Castorp sintió que ya no podía aprender nada de él. Lo que primero llama la atención en la introducción del personaje en el subcapítulo *Noch Jemand —Un recién llegado—* es que "todo lo concierniente a él era agudo". La agudeza de la apariencia física presagia la historia de su vida y culmina en la agudeza de su formación intelectual, de su mente y forma de argumentar y, luego, finalmente, de la naturaleza extrema de las soluciones que ofrece, tanto la redención del mundo, como de su propio destino. Para esclarecer lo anterior procedí primero a eliminar en cada aspecto de Naphta aquellos elementos que no podían venir de Lukács o que eran rasgos y atributos recurrentes bajo una nueva forma.

En lo concerniente a la historia de la vida de Leo Naphta, sobresalen dos factores: primero, ambos, Lukács

28 Véase el ensayo de Georg Simmel, "The Stranger" ("El forastero") en *The Sociology of Georg Simmel*, editado por Kurt H. Wolff, Nueva York, The Free Press, 1950, pp. 402 y siguientes.

y Naphta, vienen "aus dem Osten" —de la esfera de la Europa Oriental—; segundo, ambos son de origen judío. Por otro lado, como señaló Sagave, no existe mucha similitud entre el hijo de un banquero de Budapest y el hijo de un Kosher (carnicero) autorizado, gallego, cuyo padre había sido víctima de un asesinato masivo y que fue inicialmente discípulo de un rabino y posteriormente un respetable novicio en un instituto jesuita. El punto clave de Naphta es que sus datos biográficos tienen que coincidir con el concepto de Mann, del tipo de vida que tiene que tener alguien a fin de llegar a ser un *forastero*. Los prototipos novelescos de Mann de los "casos de vida excepcionales" (*Sonderfälle*) fueron de los más persistentes y variados de su obra. Estos *Sonderfälle des Lebens* tenían que tener asignado cierto destino: enfermedad, deformación, ser excepcionales artística e intelectualmente, y así sucesivamente. Estos rasgos estaban presentes para distinguirlos del "bürger ordinario". El que fueran excepcionales en un sentido positivo o negativo, fue siempre algo secundario. Por esto, Naphta tiene sus precursores, es decir, el tipo de vida que Naphta debía de tener. Por ejemplo, ya desde *Alteza real* tenemos la historia de la vida de un doctor Raoul Überbein: huérfano de padre, de origen desconocido, muerto de hambre, pero decidido a superar desventajas tan tremendas; un intelectual autodidacto. En la mayoría de los casos, estos *Sonderfälle* pertenecen a un grupo racial: judío. No puedo detallar aquí la forma en que desarrollé e ilustré los ingredientes necesarios de la biografía de un forastero en el trabajo de Mann. Por el momento resulta suficiente mencionar que este prototipo tampoco desapareció con Naphta; apareció de nuevo en la figura del doctor Chaim Breisacher por ejemplo, en *Doctor Faustus*. Hasta donde podría afirmar, el libro de Ernst Bloch, *Thomas Münzer. La teología de la revolución*, contribuyó con algunos recortes directos (biográficos) a la

historia de la vida de Naphta. Por lo tanto se puede llegar a la conclusión de que aun sin haber conocido a Lukács, Mann podía haber representado a Naphta de la misma manera. Existe sin embargo un punto en el que Mann pudo haber "infiltrado" al padre de Lukács como Elia, el padre de Naphta, y la relación entre padre e hijo en lo que toca a respeto y entendimiento. Igualmente, el relato de la relación con la madre tiene similitudes con la realidad doméstica de Lukács. Mann conoció a los padres de Lukács, fue invitado en varias ocasiones a la casa del banquero, Joseph von Lukács, y debe haber estado familiarizado con la dinámica familiar. Es ya un hecho bien difundido que Lukács dijo una vez, que si pudiera existir una explicación psicológica de su rechazo del orden establecido, éste se localizaría en su relación con su madre, que era de desprecio no mitigado. El mismo Lukács relataba la siguiente historia: cuando escribió una carta afectuosa a su madre, ella dedujo que probablemente estaría gravemente enferma —lo cual era cierto— porque de otra manera su hijo no habría sido tan atento y amable con ella.[29]

En relación con la similitud en la apariencia y los atributos físicos, Savage explotó al máximo el tema de la "nariz", la agudeza de las facciones y hasta la coincidencia de los lentes. ¡Claro! ambos, Naphta, igual que Lukács, puede decirse que eran pequeños y de apariencia endeble; aunque ciertamente el joven Lukács no era "extremadamente feo" como lo era Naphta. Es más, era el forastero típico —el forastero judío por añadidura— el que estaba representado, en una forma u otra, en los primeros escritos de Mann, comenzando con los niños Hagenstrome en *Los Buddenbroock* (por ejemplo, la "nariz", complexión pequeña, nada guapo, frecuentemente con cabello rubio-rojizo, etc.). Si la apariencia

29 Recuerdos del propio György Lukács en *Record of a Life. . . , op. cit.* p. 35.

personal de Lukács contribuyó al diseño de la fisonomía de Naphta, fue precisamente en el sentido de que la imagen que tenía Mann, fue finalmente "vista, oída y comprendida"; y estaba a tono con las ideas de Mann acerca de los rasgos intelectuales de ese tipo específico. Es interesante que Thomas Mann no escribiera a nadie acerca de su encuentro con Lukács y sus impresiones durante ese encuentro de dos horas en el hotel vienés, en enero de 1922. En junio de 1922 le comunicó a Ernest Bertram que "Leo Naphta había sido encontrado. Como judío a medias y discípulo de los jesuitas, tiene un continuo y agudo debate con Settembrini".[30] El descubrimiento del llamado "físico simbólico" fue mencionado antes que nadie por Arthur Eloesser, el primer y único biógrafo autorizado de Thomas Mann. Eloesser comentó en 1925, que Naphta fue producto de la "genialidad de la vida real" en la forma de "un pequeño y feo judío, rabioso constructor de teorías, con una lógica férrea, que defendió durante una discusión todas las formas de absolutismo y anti-individualismo desde la contrareforma y el jesuitismo hasta la revolución comunista y el leninismo".[31] Así, hemos llegado *al aspecto más significativo de la relación de Naphta con Lukács*: su personalidad intelectual. No puedo abarcar aquí y ahora la discusión acerca de la preocupación de Mann y su fascinación ante el problema de la "constitución de la personalidad". Sólo hay que leer su ensayo sobre "personalidades al final de la era cultural" que van desde Dante a Dostoievsky y Karl Kraus. Mann estaba bastante acorde con las corrientes reinantes de la época: era un ávido lector de Nietzsche, Kretschmer, Lombroso, Klages y demás, y para él

30 Véase *Thomas Mann an Ernst Bertram, Briefe aus den Jahren 1910-1955 (Thomas Mann a Ernst Bertram. Correspondencia de los años 1910-1955)* editado por Inge Jens, Pfullingen, Verlag Gunther Neske, 1960, p. 109.

31 Véase Arthur Eloesser, *Thomas Mann: Sein Leben und seine Werke (Thomas Mann: Su vida y sus obras)*, Berlín, S. Fischer Verlag, 1925, p. 193.

los atributos físicos son en todas partes, clave para la personalidad. Por ello, cuando Hans Castorp y Joachim conocieron por primera vez a Naphta, notaron inmediatamente que era un "forastero".

Joachim no va más allá de notar su figura y nariz y siente desconfianza. Hans Castorp ve las perspectivas que le puede ofrecer este extranjero que será su "maestro"; Naphta, después de todo viene de una esfera que Castorp nunca exploró y le ofrece nuevos puntos de vista. Admitamos que resulta imposible describir la personalidad de Naphta en unas cuantas palabras, pero sí podemos proporcionar una síntesis de ella. En primer lugar, posee una mente aguda, es lógico hasta el punto de ser inhumano en sus argumentos; es un fanático cuando se trata de ideas e ideologías; tiene el valor intelectual para llegar hasta el fondo de los problemas y después sufrir las consecuencias; es profundamente apodíctico y un perfecto asceta. En breve: representa el *repudio radical de toda la tradición liberal*. Existe un poco de ironía en todo esto, ya que Thomas Mann tomó muchas de sus propias reflexiones de las páginas del *Hombre apolítico*, implicando que incorporaba sus anteriores puntos de vista a la posición de Naphta. Se ha hablado mucho sobre los instintos de Naphta, que eran "revolucionarios y aristócratas al mismo tiempo, como es el caso de muchos intelectuales judíos";[32] se enfatizan de igual manera, las inclinaciones elitistas de Naphta, y su tendencia a actuar con una mentalidad orientada al triunfo. Y de nuevo encontramos rastros de la compatibilidad entre lo religioso y lo ideológico, en una persona, que quizá parcialmente pudieron haber surgido por la lectura del libro *Münzer* de Bloch. Y también están los jesuitas quienes presentan muchos de los rasgos mencionados.

32 Véase el capítulo VI Cambios, sección: "Operationes Spirituales" en *La montaña mágica, op. cit.*, p. 443.

Existe una vasta evidencia de que Mann estudió biografías e interpretaciones de Loyola y de los jesuitas. La combinación judeo-jesuítica no fue exclusiva de Thomas Mann, como a él le gustaba creer; los diarios de Harry Graf Kessler, por ejemplo, describen a uno de los políticos de la República de Weimar, como un "hombre pequeño, de alguna forma un judío-jesuita".[33] Era ésta una de esas cosas que "flotan en el aire".

Pero sí es un hecho que Lukács representó al "forastero" para Thomas Mann, y muchas de las ideas representadas por Naphta pueden encontrarse en las conclusiones de algunos de los escritos iniciales, principalmente en los ensayos *El alma y las formas*. Igual de importante resulta otro trabajo pequeño de Lukács, conocido y publicado en alemán en 1912, en el periódico *Neue Blätter*: el trabajo titulado *Sobre la pobreza de espíritu*, autobiográfico y confesional.

Uno puede captar la línea argumentativa de Lukács, que va tramándose en los discursos de Naphta, ya desde ensayos de Lukács como el de Kierkegaard con su inclinación al dogmatismo; el ensayo de Theodor Storm que contiene manifestaciones de ascetismo al calificar al trabajo —aun el trabajo artístico— de "trabajo forzado", y en contra del cual nuestros instintos pueden rebelarse y tendrán que ser reprimidos por los medios más crueles posibles. El diálogo lukacsiano *Sobre la pobreza de espíritu*, contiene las siguientes declaraciones, que yo desarrollé en mi libro en relación con Naphta, la primera: el cemento que cohesiona a la obra está "hecho con sangre humana"; la segunda: "creo en la cualidad de conservarse puro (entendiendo la pureza como ética) en el pecado, la decepción y el horror" (una afirmación que repercutió en su trabajo de 1918, "El bolchevismo como problema

33 Véase Harry (Count) Kessler, *En los veintes. Los diarios de Harry Kessler*, traducción de Charles Kessler, Nueva York, Holt, Rinehart y Winston, 1971, p. 36.

moral"); y como última: "Cristo dijo, después de todo, 'Aquel que venga a mí... y no odie a su padre... no puede ser mi discípulo'." Esto representa solamente un ejemplo. El trabajo contiene también una reivindicación de la Edad Media. En el acto final, ocurre el suicidio del héroe: igual que Naphta en *La montaña mágica*, el héroe del diálogo de Lukács se da un tiro en la cabeza. Thomas Mann estaba familiarizado con este trabajo de Lukács, así como con la colección de ensayos *El alma y las formas*. Muchos de los pasajes mencionados aquí fueron subrayados y anotados en las propias copias de Thomas Mann, las cuales permanecen en su biblioteca en el Archivo Thomas Mann. Además de la argumentación sobre el ascetismo y el logro de fines a través de medios violentos, más aún, la necesidad de actos inhumanos en ciertos casos, podemos encontrar otros ejemplos de esas "cosas que no riman" como suele decir Naphta. Es interesante notar, en conexión con esto, que Lukács escribió un ensayo con el título "Cultura estética" en 1913, en el que une explícitamente "cosas que no riman": él escribe, por ejemplo, que "la forma es juicio que obliga a la salvación de todo por medio de un terror sagrado".[34] Este trabajo de Lukács escrito en húngaro nunca fue traducido a ningún otro idioma y el autor de Leo Naphta no estaba al tanto de tales consideraciones del joven Lukács. Sin embargo, Thomas Mann percibió extrañamente *el radicalismo* de los puntos de vista de Lukács en cuestiones de ética y estética que no sólo apuntaban hacia la decisión posterior de Lukács de abrazar la causa de la revolución, en donde el fin justifica los medios, sino también se adaptaba muy bien a las disputas ideológicas extrañas y frecuentemente contradictorias del forastero en la novela, Leo Naphta. Que Lukács, la quintaesencia intelectual judía a los ojos de Thomas Mann,

[34] Véase György Lukács, *Esztétikai Kultura. Tanulmánkoy (Cultura estética. Estudios)*, Budapest, Athenauem, 1913, p. 27.

presente su argumento citando a Cristo, al Meister Eckhart o a Francisco de Asís y finalmente describa la aceptación de Abraham de llevar a cabo el sacrificio máximo, ello completa el cuadro.

Conclusión

Así como la figura novelesca de Neo Naphta es el prototipo del irregular, del otro, porque es poco común como judío, como jesuíta y como comunista, en igual forma fue percibido Lukács por Thomas Mann, como fuera de lo común tanto por el sentido de su ascetismo burgués, el cual le permitía la adopción de términos como "violencia y dogma" y "terror sagrado", como por su religiosidad y su concepto del terror. Las tendencias supuestamente percibidas en Lukács, tales como la inclinación a los "estremos", a ser "absoluto", al "fanatismo" y "ascetismo" no sólo ayudaron a modelar la personalidad totalitaria de Naphta, sino también cancelaron la oportunidad de que se estableciera una relación personal significativa entre Thomas Mann y György Lukács. No sólo poseía Lukács características que disgustaban a Mann, que éste despreciaba o que simplemente temía, sino que primera y principalmente, Lukács venía de la "esfera no-alemana", aquella de Dostoievsky, del literato judío, en suma, del "Este", la esfera de Europa Oriental que poseía una fascinación, bien documentada para el tipo de artista que era Thomas Mann, pero con la cual no podía estar en términos íntimos. *La Distanz* no podía salvarse.

Lukács y la filosofía yugoslava de la praxis

Gajo Petrović

Empezaré por hacer unos comentarios preliminares sobre el tema y título de mi trabajo. El título, entendido en forma literal podría llevarnos demasiado lejos, ya que casi todas las variedades del marxismo y las diferentes filosofías no marxistas, podrían ser consideradas como un tipo de filosofía de la praxis. Aun si el término es tomando en su sentido más estrecho, un trabajo sobre la filosofía de la praxis debería de incluir, por lo menos a Marx, Labriola, Lefebvre, Gramsci, Bloch, Sánchez Vázquez, la Escuela de Budapest, la Escuela de Frankfurt y a una variedad de otros autores, lo cual ciertamente sería excesivo para un solo trabajo. Así pues, he de limitarme a una sola vertiente de la filosofía de la praxis y estrechar el tema a la filosofía yugoslava de la praxis.

Esto podría a primera vista parecer cuestionable. Yugoslavia no es un país que tenga una tradición filosófica famosa en el mundo. Tampoco la filosofía yugoslava actual es bien conocida fuera de Yugoslavia. El solo hecho de que ésta sea la vertiente de la filosofía de la praxis que yo conozca mejor, ciertamente tampoco es una razón suficiente para dedicarle una ponencia en específico. No obstante, opino que existen dos razones más para hacerlo: Una es que la filosofía de la praxis ha sido intensamente discutida, y ha sido desarrollada en forma

independiente en Yugoslavia, asumiendo una forma bastante específica (que más adecuadamente podría ser descrita como "el pensamiento de la revolución"), una forma que ha atraído cierto interés internacional. La segunda justificación sería que ésta es una forma de la filosofía de la praxis que se ha visto muy influenciada por Lukács y, aunque sus representantes en ocasiones han criticado en forma severa algunos de los aspectos de los trabajos de Lukács así como de su pensamiento, siempre serán considerados como continuadores de la mejor tradición del pensamiento de Lukács, de aquello de su pensamiento que fue más productivo y valioso.

Ambas razones se clarificarán más extensamente en el curso de este trabajo, pero la segunda sí requeriría de una explicación inmediata preliminar. Cuando digo que los filósofos de la praxis yugoslavos se han visto muy influidos por Lukács, no quisiera decir que el influjo de Lukács en Yugoslavia se limitó a tocarlos a ellos. De hecho, Lukás ejerció un gran impacto sobre todas las escuelas de filosofía y sociología marxistas en Yugoslavia, incluyendo las tendencias dogmáticas y los filósofos no marxistas y los teóricos de la literatura. Yugoslavia es uno de los pocos países (junto con Alemania, Francia, Italia y Gran Bretaña) en donde Lukács ha sido traducido y estudiado inmediatamente después de cada una de sus publicaciones, pero aquí más intensamente que en la mayoría de los otros países. También aquí el impacto de Lukács sobre la vida filosófica fue más fuerte que en ningún otro país, a excepción de Hungría.

Aun en Alemania, en donde se publicó y estudió a Lukács con mayor ahinco, el marxismo constituye una tendencia filosófica marginal o semimarginal, y aunque Lukács contribuyó muchísimo a su desmarginalización, ni su trabajo, ni el trabajo de los otros marxistas sobresalientes (como Bloch, los teóricos de Frankfurt, etc.), pudieron llevarlo al centro de atención de la vida filosófica alema-

na,o hacerlo predominante. En el desarrollo de la filosofía yugoslava, de la posguerra, por el contrario, el marxismo se convirtió en una tendencia predominante y Lukács en uno de los inspiradores más importantes.

Por otra parte, aunque Yugoslavia y la filosofía yugoslava no representaron ningún papel en la formación de los aspectos básicos del pensamiento de Lukács, sin embargo, durante la Segunda Guerra Mundial y después, él prestó mucha atención y simpatía a lo que estaba ocurriendo en Yugoslavia y al desarrollo de la filosofía marxista yugoslava así como a la acogida de sus propios pensamientos en Yugoslavia. Como ilustración preliminar de las especiales relaciones que se dieron entre los filósofos yugoslavos y Lukács, cabe mencionar que de los doctorados *honoris causa* que le fueron otorgados a Lukács, el primero fue de la Universidad de Sagreb en Yugoslavia y el segundo se le dio en la Universidad de Ghent, en Bélgica —y que Lukács se mostró encantado de recibirlo. Como otro ejemplo podría mencionar la acción que Lukács llevó a cabo medio año antes de su muerte, para favorecer a Ángela Davis, una acción en la cual yo tuve el placer de poderle ayudar y que terminó en un texto publicado en *Neues Forum* en Viena. Entre los cincuenta y seis signatarios de esa apelación proveniente de nueve países diferentes, dieciocho fueron de la República Federal de Alemania, diecisiete de Alemania Oriental, diecisiete de Yugoslavia, siete de Hungría, siete de Austria y siete de los cinco países restantes.

En cuanto a la actitud de Lukács en relación a Yugoslavia y la filosofía yugoslava, ésta puede inferirse de sus propias palabras:

> Ya desde la Segunda Guerra Mundial, admirábamos a Yugoslavia: Un pequeño país que dirigió una lucha magnífica contra Hitler. La conducta de los yugoslavos ha sido un excelente ejemplo para nosotros en Hungría, en donde la resistencia contra Hitler fue mucho menos consciente, resuelta y exitosa. Más

adelante, constituyó un gran acontecimiento para nosotros el que Tito, como primero, se opusiera a los métodos estalinistas presentando críticas concretas. La historia del socialismo nunca olvidará el gran paso dado por él.

Como resultado de esos sucesos en Yugoslavia surgió una literatura marxista mucho más libre que la literatura soviética oficial. Fue algo que seguí con atención. Las grandes controversias ideológicas tienen su inicio antes de desarrollarse la ideología de una nueva área. El que este proceso se desencadenara es el gran mérito de los yugoslavos, y esto debemos reconocerlo todos.*

En una forma muy clara, Lukács expresó también sus puntos de vista sobre el tema del auto-gobierno o la autogestión desarrollada en Yugoslavia:

El autogobierno de los productores ciertamente es uno de los problemas más importantes del socialismo. El autogobierno se opone igualmente al estalinismo y a la democracia burguesa. El autogobierno demócrata debe llegar hasta el nivel más simple de la vida cotidiana y extenderse desde ahí a los demás niveles, de manera tal que finalmente el mismo pueblo decida acerca de las cuestiones más importantes. Por el momento estamos en el inicio de dicha elaboración. Sin embargo, las nuevas prácticas que se han desarrollado en Yugoslavia, sin lugar a dudas ayudarán a que en otras condiciones, en todo camino hacia el socialismo la revolución de los consejos de trabajadores ocupe lugar prominente.**

Ahora bien, la tarea básica de esta ponencia, no es simplemente la de describir o de probar la intensidad de la acogida de Lukács en Yugoslavia, ni de informar acerca del interés o simpatía de Lukács por Yugoslavia. Nuestro empeño es discutir la relación entre Lukács y la filosofía yugoslava de la praxis. Sin embargo, antes de analizar esta relación en un nivel más teórico, puede ser de utilidad

* N.E. Sin fuente en el original.
** N.E. Sin fuente en el original.

decir algunas palabras más acerca de la historia de la recepción de Lukács en Yugoslavia, de aquí que la parte introductoria de esta ponencia sea seguida por dos partes más: "Lukács en Yugoslavia" y "Los filósofos yugoslavos de la 'praxis' y Lukács".

Lukács en Yugoslavia

La acogida de un pensador en un país, no puede reducirse a la traducción y publicación de sus obras en el idioma o idiomas de un país. Sin embargo, es ésta una forma muy importante de recepción. Por lo tanto, empezaré con una breve revisión de las traducciones de Lukács en Yugoslavia, omitiendo las publicaciones periódicas y concentrándome solamente en los libros.

Para poder entender este recuento debo establecer que Yugoslavia fue fuertemente destruida y dañada durante la Segunda Guerra Mundial, y que la actividad de publicación se desarrolla lentamente durante los primeros años de la posguerra. Hay que añadir que en filosofía y sociología la traducción y publicación de trabajos marxistas precedió a la publicación de trabajos no marxistas y la publicación de los llamados "cuatro clásicos del marxismo". Con el curso del tiempo, estas prioridades han cambiado, e inclusive podemos decir que se han invertido. Si dejamos a un lado los panfletos de menor tamaño, en 1945 aparecen tres libros de Marx y Engels en servo-croata y uno de Stalin, en 1946, dos libros de Marx, uno de Engels y uno de Stalin; en el 47, tres libros de Marx, tres de Engels, tres de Lenin y dos de Stalin. En el 46 aparece el primer libro de un marxista contemporáneo, *El origen de la religión*, de Lucien Henri. Este libro era más sociológico que filosófico. En el 47 se publican dos libros de marxistas contemporáneos, *La teoría del reflejo* por el filósofo búlgaro Todor Pavlov y el libro de Lukács *Ensayos sobre el realismo*, publicados por la

Casa editorial Kultura de Belgrado. El prefacio de Lukács tiene fecha de diciembre de 1945; tanto la edición húngara como la alemana de este libro, se publican en 1948, por lo tanto la edición servo-croata quizá sea la primera en aparecer. Tratándose de un trabajo fronterizo o limítrofe, entre la estética del estudio de la literatura y la sociología, provoca gran atención. Mas esto no sucede tanto entre los filósofos, que se ocupan más intensamente del libro de Pavlov, que fue el primer y último libro suyo publicado en Yugoslavia, mientras que el libro de Lukács, es solamente el primero de una gran serie que le siguen. De aquí que ya para 1948, juntó con el primero y uno de los últimos libros de filósofos soviéticos, el primer volumen de la *Historia de la filosofía*, editado por Aleksandrov, *et al.*, contuviera una nueva edición de los *Ensayos sobre el realismo*. Hubo un lapso entre 1949 y 1955 en Yugoslavia en el que solamente se publicó un libro de Lukács, y se amplió la edición de los *Ensayos sobre el realismo* en una traducción al eslovaco, lo que es fácil de entender, ya que el Partido Comunista yugoslavo, el Cominform, y todos los partidos comunistas del mundo ya habían sido condenados por Stalin. Esto sucede en el 48 cuando se rompen las relaciones entre Yugoslavia y los países del bloque socialista. Por lo tanto, la traducción y la publicación de los libros filosóficos de Europa Oriental se detiene casi antes de que en realidad empiece. La producción filosófica del Bloque Soviético ha sido juzgada como muy dogmática. Bloch todavía era desconocido en Yugoslavia y Lukács parece considerarse como el único autor que vale la pena de ser traducido. Sin embargo, Lukács que desde 1945 forma parte del *establishment* estalinista húngaro (miembro del presidium de la Academia de Ciencias Húngaras, miembro del Parlamento y uno de los miembros fundadores del Consejo para la Paz Mundial Estalinista) tuvo dificultades entre 1949 y 1951, y para poder sobrevivir

a los ataques de Rudas, Revai y otros, estuvo dispuesto a cualquier tipo de concesiones oportunistas, incluyendo una autocrítica auto-humillante. Por lo tanto, no se podía esperar que otorgara el permiso para su traducción en Yugoslavia, ni se le solicitó. Después de la visita de Kruschev y Bulganin a Belgrado en 1955, una visita que se inicia con el discurso autocrítico de Kruschev en el aeropuerto de Belgrado, las relaciones entre Yugoslavia y los países del Bloque Soviético se normalizan y empieza lentamente a desarrollarse la cooperación cultural. Ya no se traducen más filósofos soviéticos ni de Europa Oriental, pero la publicación de las obras de Lukács se reanuda con gran intensidad. Durante el periodo de 1956 a 1960, se publican ocho libros de Lukács en servo-croata *Goethe y su tiempo, Nietzsche y el fascismo, Thomas Mann, La novela histórica, Contribuciones a la historia de la estética, El joven Hegel, El significado actual del realismo crítico, La categoría de lo específico como una categoría central de la estética*. Parece ser que se trata de un intento de recuperar esos seis años en los cuales no hubo publicación alguna.*

Otra razón adicional que explica la intensa publicación de sus trabajos, puede haber sido el rol que desempeñó en la Revolución de 1956, y el consecuente sufrimiento, con lo que mejora su imagen general en Yugoslavia. Ante las nuevas dificultades con el "socialismo real", su antiguo oportunismo parece ser perdonado. Durante los siguientes cinco años, es decir, del 61 al 65 ya no hubo más traducciones de Lukács en servo-croata, ocho libros

* Las editoriales yugoslavas y fechas de publicación de cada libro, son las siguientes: *Goethe y su tiempo*, Veselin Maslesa, Sarajevo, 1956. *Nietzsche y el fascismo*, Kultura, Belgrado, 1956. *Thomas Mann*, Kultura, Belgrado, 1958. *La novela histórica*, Kultura, Belgrado 1958. *Contribuciones a la historia de la estética*, Kultura, Belgrado, 1959. *El joven Hegel*, Kultura, Belgrado, 1959. *El significado actual del realismo crítico*, Kultura, Belgrado, 1959. *La categoría de lo específico como una categoría central de la estética*, Nolit, Belgrado, 1960.

de Lukács en cinco años fue obviamente demasiado para el público. En ese entonces el interés por la filosofía no marxista contemporánea creció rápidamente y también un número de autores marxistas no dogmáticos se abrieron paso. Desde 1957 Lefebvre y otros marxistas franceses, tales como Goldmann (1957) y Cornu (1958, 1960) fueron traducidos prolijamente. *El trabajo Sujeto-objeto*, de Ernst Bloch, traducido y publicado por primera vez en 1959, tuvo gran influencia en Yugoslavia. Al inicio de los 60's, Eric Fromm, Herbert Marcuse y otros pensadores de "La Escuela de Frankfurt", entran en escena.

Uno de los libros de Lukács puede competir con todos estos rivales; se trata de *Historia y conciencia de clase*. Pero Lukács se niega a otorgar el permiso para su traducción. Después de esta pausa espontánea de cinco años, vuelve a crecer el interés por Lukács; los siguientes cinco años, de 1966 y 1970, traen un libro sobre Lukács: *Conversaciones con Lukács* y cuatro libros de él mismo: *El asalto a la razón, La teoría de la novela, Los ensayos de literatura* e *Historia y conciencia de clase*. Mientras que *El asalto a la razón* se recibe con cierto desencanto, *La teoría de la novela* provoca un gran interés. *Historia y conciencia de clase* es todo un acontecimiento. El libro se traduce por dos filósofos de la praxis, ambos miembros de la Junta Editorial de *Praxis*, de Sagreb. Esto ocurre durante la primera mitad de los 60's, pero debido a la demora de Lukács en otorgar el permiso, el libro finalmente se publica hasta 1970.

Durante el curso de los 70's y los 80's más de diez libros de Lukács son traducidos al servo-croata: *Ética y política, El alma y las formas, Falsa y verdadera ontología en Hegel, El joven Marx, Lenin, La estética de Heidelberg, La historia del desarrollo del drama moderno, Ideas estéticas para la estética marxista, Contribución a la ontología del ser social, La especificidad de lo estético* y sus

*Trabajos iniciales 1902-1910.** Por lo tanto, tenemos casi treinta libros de Lukács publicados en servo-croata. Además hay un gran número de sus libros, más de veinte, publicados en Yugoslavia en traducciones a otros idiomas del país: el eslovaco, el macedonio y el albano. Otros textos más pequeños de Lukács han sido editados por primera vez en revistas húngaras publicadas en Yugoslavia. En fin, todos los trabajos importantes de Lukács han sido traducidos en Yugoslavia. El trabajo de traducción ha sido iniciado por la Casa Editorial "Kultura" de Belgrado, que empezó como una editorial semi oficial del Partido Comunista Yugoslavo. Y aun cuando más tarde llega a ser independiente, sigue estando muy cerca de la línea del partido oficial. Esta casa editorial "Kultura", y su sucesora Bigz, han publicado más libros de Lukács en Yugoslavia que cualquier otra editorial. Sin embargo, los libros más provocadores e importantes de Lukács, han sido publicados por otras editoriales. Así *Historia y conciencia de clase*, fue publicada por Naprijed, en Sagreb. Esta es una editorial muy influida por los filósofos del grupo de la praxis, un grupo de filósofos que han sido fuertemente criticados por el Partido Comunista Yugoslavo. De cualquier modo, independientemente de quien haya publicado a Lukács y por qué, el hecho es que ha sido publicado en Yugoslavia más que cualquier otro autor marxista, a excepción de Marx, Engels y Lenin, y más que cualquier otro filósofo contemporáneo.

* Para localizar estas publicaciones en Yugoslavia, proporcionaremos las referencias completas: *Ética y política*, Liber, Zabreg, 1972. *El alma y las formas*, Nolit, Belgrado, 1973. *Falsa y verdadera ontología en Hegel*, Kulturni radrik, Zagreb, 1973. *El joven Marx*, Bigz, Belgrado, 1976. *Lenin*, Bigz, Belgrado, 1977. *La estética de Heidelberg*, Meadost, Belgrado, 1977. *Historia del desarrollo del drama moderno*, Novel, Belgrado, 1978. *Ideas estéticas para una estética marxista*, Bigz, Belgrado, 1979. *Contribución a la ontología del ser social*, Kulturni, radrik, Zagreb, 1980. *La especificidad de lo estético*, Nolit, Belgrado, 1980. *Trabajos iniciales*, 1902-1910, Veselin, Mastesa, Sarajevo, 1980.

Los filósofos yugoslavos de la corriente "praxis" y la filosofía de la praxis en Yugoslavia

En Yugoslavia después del rompimiento con Stalin, en 1948, los filósofos yugoslavos empiezan a reflexionar con más cuidado qué se consideraba como la filosofía marxista en ese entonces. Así, encuentran que la interpretación generalizada de la filosofía, dada por Stalin y los filósofos soviéticos, era realmente errónea, que Stalin a partir de su desarrollo de la filosofía de la libertad había tratado de establecer una justificación filosófica de la esclavitud. Así, critican fuertemente al estalinismo y retornan a Marx, Engels y Lenin. Se estudian con cuidado los trabajos de Engels y de Lenin. Llegan a la conclusión de que Engels y Lenin en muchos aspectos se desvían de Marx y, al analizar y estudiar el marxismo de la Segunda y Tercera Internacionales, encuentran que en realidad todo el marxismo de la Segunda y Tercera Internacionales son una desviación de Marx. Estudiando a Marx, llegan a la conclusión de que en el propio Marx había diferentes desarrollos entre los cuales algunas veces había puntos de vista incompatibles. No era posible simplemente tomar las ideas de Marx o de Engels o de Lenin como un criterio de la verdad última. Había que considerar la filosofía y el mundo contemporáneo utilizando las propias capacidades intelectuales. En Marx encontraron un buen punto de inicio para desarrollar un concepto que estaba totalmente formulado, y que incluso a veces ha sido contradicho por otras corrientes: lo que se ha dado por llamar la filosofía de la praxis.

Por lo menos al principio, nos pareció que en el centro del pensamiento de Marx estaba el problema del hombre, y que su consideración básica era que el hombre es un ser de la praxis. Ahora bien, todo depende de qué es lo que uno signifique por praxis, puesto que hay diferentes interpretaciones del concepto de la praxis, que ha

sido utilizado en todas las variantes del marxismo. Nosotros llegamos a considerar que la praxis no debería entenderse en la forma en la cual se adoptó durante la Segunda y Tercera Internacionales, especialmente no en la forma en la que fue entendida por Engels o por Lenin, porque tanto Engels como Lenin hablan acerca de la praxis principalmente como un tipo de criterio de la verdad y reducen la praxis, bien a una praxis política, o a una actividad económica.

El concepto de la praxis, aceptado o desarrollado por los filósofos yugoslavos, fue elaborado dentro de la convicción de que se estaba tratando de explicar el concepto de Marx de una praxis como una forma específicamente humana de ser. Es un concepto de la actividad humana en cuanto se trate de una actividad libre y creativa. Para poderlo explicar utilizaré la terminología aristotélica. El concepto de la praxis, tal como lo entienden los filósofos de la praxis yugoslavos, no es idéntico al concepto aristotélico de la praxis que, como sabemos, es algo que se diferencia de la teoría. Para nosotros es algo que incluye tanto la práctica como la teoría; pero por otra parte, no considera toda praxis-teoría como praxis auténtica. También existe una distinción en Aristóteles entre la eupraxia como la buena praxis y la dispraxia como la praxis no auténtica. Ahora bien, la praxis en el sentido en que nosotros lo utilizamos, es una praxis auténtica, una eupraxia, es decir, una buena praxis. La actividad creativa y libre del hombre. Ciertamente, decir que el hombre es en esencia un ser de praxis, puede parecer poco veraz si es que entendemos esto como una aseveración sobre el hombre actual, quien en realidad no es libre ni creador. No estamos refutando este hecho; siguiendo a Marx, el hombre contemporáneo es un hombre que vive una forma autoenajenante de la praxis. Este es el marco dentro del cual tratamos de entender a Marx. Nosotros encontramos que esta con-

ceptualización no debería reducirse a una concepción antropológica del hombre. Es imposible discutir la problemática de la praxis como una forma de ser del hombre sin discutir el concepto general del ser, pero encontramos que tampoco podemos discutir el concepto general del ser sin discutir el concepto de la praxis como una forma del ser humano. Así es que hablando dentro del marco de la antropología filosófica tradicional, hemos tratado de desarrollar una filosofía de la praxis como algo que pueda ser no nada más antropológico, sino también ontológico y no nada más como una concepción metafilosófica o transfilosófica. Un concepto que trasciende el límite de la filosofía. De ahí que aun la fórmula o el nombre de "filósofos de la praxis" con el cual nos hemos dado a conocer no sea apropiado ni para nosotros, ni para describir las intenciones básicas de Marx, ya que Marx no se inicia como filósofo y aunque sus posteriores obras estuvieron permeadas por cierta visión interna filosófica, en realidad él no tiene intención de permanecer como filósofo. Él en realidad busca enmendar la filosofía realizándola. Su idea básica era efectuar el trabajo revolucionario para ayudar a establecer, no solamente un nuevo tipo de sociedad humana, sino una nueva forma de la existencia humana, del ser humano. Por lo tanto tuvo en mente la posibilidad de un nuevo modo de ser humano.

Marx desarrolló un tipo de pensamiento encauzado por ciertas visiones filosóficas, pero también utilizando lo que consideró valioso dentro de la ciencia. Sus escritos más importantes no pueden clasificarse como filosofía, ni como ciencia, ni como una combinación de los dos. *El Capital*, desde luego, no es una economía política es una crítica de la economía política. Pero ¿qué es lo que queremos decir por esto? La crítica de la política económica, no es una crítica que permanezca dentro de la economía política, sino que es una crítica a partir

de un punto de vista externo a la economía política. Y no se trata de una simple filosofía, sino que es una imagen transfilosófica que llamamos pensamiento revolucionario. Este término revolucionario, siendo Marx el revolucionario que fue, debe entenderse en una forma poco usual. Por pensador no consideramos a cualquier gente que simple y sencillamente piensa. Un pensador es alguien que piensa en lo que es más esencial, que piensa en temas que no lo son en un sentido real, por ejemplo la revolución, una gran revolución social. Entonces un pensador es alguien que no piensa simplemente en el mundo existente, sino que piensa en la posibilidad de trascenderlo. Piensa en una sociedad posible inexistente y en un ser humano diferente. Y al hablar de la revolución, no nos referimos a su sentido tradicional, a ninguna de las revoluciones que ya han sucedido. Revolución significa algo que tiene que venir, que está por venir y no es, como se había entendido tradicionalmente, sólo un cambio de un sistema político o un cambio de un sistema económico, no, se trata de un cambio total del hombre dentro de la sociedad. Implica una liberación de la autoenajenación humana. Es un proceso que jamás termina, pero que puede tener una solución temporal, un gran paso que puede representar una solución temporal dentro de la historia humana. Esa fue la interpretación básica que hicimos de Marx y desde este punto de vista criticamos, tanto a Engels, como a Lenin, así como a todo el desarrollo marxista durante la Segunda y Tercera Internacionales. Marx al sobreponerse a la división entre filosofía y revolución, es decir al pensar filosóficamente acerca de la revolución y entender la revolución de una forma filosófica, pensó transfilosóficamente, pensó en una revolución de un tipo diferente. Y sobre esto hubo nuevamente divergencias durante la Segunda y Tercera Internacionales, en donde se entendió al marxismo desde la economía y en algunos casos

desde la filosofía. Como se sabe Lenin tenía la teoría de las tres fuentes o tres partes del marxismo: una parte filosófica, el materialismo dialéctico; otra relacionada con la economía; y una tercera parte, referente a las ideologías sociales. Con este concepto, se había perdido el logro básico de Marx. La filosofía y la revolución habían quedado divididas. La filosofía, que fue aplicada por Lenin y que había sido previamente desarrollada por Plejanov, bajo la base nuevamente de las teorías de Engels, pues este materialismo dialéctico había perdido vida como filosofía, ya no nos podía decir nada acerca del mundo real. Entonces hemos criticado la Segunda y Tercera Internacionales con Engels y Lenin, etcétera. Yo he escrito al respecto parte de la crítica, la cual está contenida en dos libros publicados por la Editorial Grijalbo. Estos libros contienen selecciones por autores de la praxis yugoslavos y pueden ser de utilidad para aquellos interesados en profundizar un poco más en este tema.

No puedo proceder a entrar en detalles sobre el grupo de la praxis sin antes decir algo acerca de Lukács y los filosófos yugoslavos de la praxis. Como ya he mencionado, casi todas las obras de Lukács han sido traducidas en Yugoslavia, al servo-croata, que es el idioma básico del país, pero también a otros idiomas. Han sido obras muy discutidas y muy elogiadas y no únicamente por los filósofos de la praxis, sino también por otros filósofos dogmáticos del país y han sido utilizadas también como una especie de arma contra los filósofos de la praxis en un intento de demostrar que aun Lukács, de quien nosotros pensamos tanto, y tan altamente, ha razonado en forma diferente a nosotros en ciertos aspectos específicos. Pero no importa como haya sido interpretado por los diferentes filósofos dogmáticos, Lukács representa un papel muy importante en el desarrollo de la filosofía de la praxis, como he mencionado, y ha sido una gran inspiración y un reto muy importante. No fue

el único que nos llevó a esa línea de discusión y pensamiento que nosotros desarrollamos, pues nos iniciamos en cierta forma independientemente de Lukács, pero sí nos alentó el descubrir que un gran filósofo como Lukács siguiera líneas similares a las nuestras.

Fueron Lukács y Bloch dos de los más importantes autores contemporáneos que influyeron sobre la filosofía de la praxis de Yugoslavia. Realmente nos hemos visto muy inspirados tanto por *Historia y conciencia de clase*, como también por *Espíritu de la utopía*. Se trata de dos obras que inician la revitalización de lo que nosotros consideramos la revolución del pensamiento. En *Historia y conciencia de clase*, Lukács, procede a una discusión filosófica de ciertos conceptos que tradicionalmente han sido considerados como de carácter económico-sociológico; ahí hace un análisis de ciertos textos de Marx, que son bastante singulares. Analiza también *El Capital* y descubre algo que no había sido visto previamente. Este procedimiento tuvo el efecto de revivir la filosofía de la praxis. Se trataba de la revisión de un trabajo filosófico, pero no como un esfuerzo por desarrollar igual que Engels o Lenin las leyes generales de la dialéctica (cosa que le fue criticada en un tiempo). Lukács estaba explicando más bien los problemas del mundo contemporáneo, los problemas del capitalismo actual y los problemas del posible socialismo. Encontramos entonces que se trataba de una obra que renovaba aquella idea básica de Marx de que la filosofía ha de ser una verdadera filosofía contemporánea ha de ser una filosofía revolucionaria y que lo puramente económico y sociológico no basta; que hay que entrar a mayores profundidades para hacer un análisis filosófico.

Así pues para nosotros constituyó antes que nada un intento de revivir el pensamiento revolucionario de Marx. Lo mismo puede decirse de Bloch, que también en forma filosófica discute realmente el problema del mundo con-

temporáneo presentando una crítica del capitalismo e intentando considerar la posibilidad del socialismo. Ahora bien, los dos procedimientos, el aportado por Lukács y el de Bloch, son bastante distintos entre sí. Lukács hace un análisis muy cuidadoso y profundo del texto marxista mismo, analiza conceptos que son bien conocidos en el marxismo vulgar como la conciencia de clase, la lucha de clases, el fetichismo, etcétera, pero, profundizando, encuentra un significado nuevo. Para nosotros constituyó un ejemplo de análisis creativo que permitió descubrir algo que no había sido visto por otros marxistas y que tal vez no era tan evidente, ni siquiera para Marx mismo. Por otra parte el procedimiento de Bloch fue distinto. Él toma conceptos como el de utopía y esperanza que anteriormente habían sido considerados como conceptos no marxistas. Es bien sabido cómo ha sido criticado el socialismo utópico. Estos conceptos y Bloch mismo, han sido considerados como básicamente religiosos. Sin embargo, Bloch captó el espíritu de Marx y distanciándose del texto elaboró una terminología un tanto diferente y tejió una gama distinta de conceptos dentro de la misma temática: Nosotros hemos encontrado que ambos procedimientos, el de Bloch y el de Lukács, llevan a conclusiones similares aunque el procedimiento de Bloch, tal vez pudiera resultar el más prometedor; en todo caso el de Lukács —debido a que el texto de Marx es un tanto restrictivo— es algo limitante, resultado de una actitud general ante Marx, Engels e incluso Lenin. Este procedimiento también es evidente en su *Historia y conciencia de clase*. Ciertamente Lukács no es un marxista dogmático, pero él insiste en que es un marxista ortodoxo y lo que él incluye dentro del marxismo ortodoxo es la preocupación por el hombre. Lukács quiere ser un marxista dogmático pero que lucha contra ello. Aunque se reconozca como marxista dogmático, él cree que un marxista no tiene que apoyar una

teoría específica de Marx, únicamente tiene que utilizar su método.

Es posible imaginar que los puntos de vista específicos y las teorías de Marx pudieran no ser comprobados o ser rechazados, pero el método siempre será aceptado. Este es un punto de vista neokantiano acerca de la relación entre método y teoría y no es un punto de vista hegeliano de acuerdo con el cual el método sería realmente el alma o la estructura interna de la teoría. Sin embargo, todo lo dicho por Lukács es de tal suerte que hace de él un excelente pensador con una inteligencia muy aguda e independiente. Cree que le debe mucho al marxismo y Engels y quiere preservar esto como un lazo y pensar en la misma dirección. Pero en realidad yo encuentro que esta es una solución poco feliz. Desafortunadamente a lo largo de sus escritos posteriores aunque concede que sí se puede libremente discutir a Marx, Engels y Lenin y se pueden tener dudas acerca de algunos puntos de vista específicos así como de ciertas teorías, en lo básico sostiene que éstas deben ser correctas y que hay que ser fieles a ellas, ser ortodoxo. Esta es una de las fuentes de muchos de los acontecimientos poco felices en relación a Lukács, pero estoy criticando a Lukács apartándome un poco del tema de la praxis. Si tomamos lo que dijo en *Historia y conciencia de clase* dentro del marco del marxismo de su época, el de la Tercera Internacional, veremos que era una apelación a un pensamiento no dogmático y libre. Esto fue lo que nosotros, los filósofos de la praxis, encontramos en él y en donde creemos reside su principal valor. En su *Historia y conciencia de clase*, Lukács también establece una crítica de Engels y de su punto de vista acerca de la praxis. De acuerdo con Lukács en la crítica que hace Engels de Kant, utiliza tanto el concepto de la praxis como una terminología hegeliana del *an sich* y *für sich*,* demos-

* N.E. En español: en sí y para sí.

trando Engels una utilización incorrecta de la terminología hegeliana y una interpretación de la teoría crítica de la razón de Kant. Pero no es éste el mayor defecto de su percepción; la falta de comprensión más profunda consiste en su creencia de que lo que ocurre en la industria y en los experimentos científicos, constituyen una praxis en su acepción filosófico-dialéctica. De hecho, para Engels los experimentos científicos serían contemplaciones puras. La observación obliga a aplazar lo abstracto para poder seguir el funcionamiento de las leyes eliminando así la interferencia de todos los factores irracionales provenientes tanto del sujeto como del objeto. Y cuando Engels habla en el contexto de la industria de la mercancía que se produce para satisfacer nuestras necesidades parece haber olvidado momentáneamente la estructura fundamental de la sociedad capitalista, que él mismo había formulado en forma excelente en sus ensayos anteriores. En su planteamiento de que la industria se fija a sí misma objetivos, considera únicamente al objeto y no al sujeto de las leyes que gobiernan a la sociedad. La crítica de Engels en el libro de Lukács va precedida por un análisis más detallado de los conceptos de praxis en el idealismo germano, especialmente en Kant. En todo su análisis crítico son tomados desde un punto de vista que justifica el propio concepto de Lukács de la praxis, sobre todo en el sentido de un cambio revolucionario. Desafortunadamente, aunque el concepto de la praxis (de acuerdo con un testimonio posterior hecho por Lukács mismo en su Prefacio del 67 de la nueva edición de su libro) fue la preocupación central de su trabajo, sus aclaraciones dispersas del concepto quedan menos claras y son menos sostenibles por lo que se refiere a sus comentarios acerca de la interpretación de Engels. En todo caso fue un gran estímulo para una posterior discusión y sigue siéndolo hasta la actualidad, a pesar de sus dos autocríticas, una

compulsiva y otra aparentemente libre en 67. En su "Introducción" a la nueva edición de *Historia y conciencia de clase*, describe su crítica de Engels como sólo parcialmente justificada y se refiere a su propio concepto de la praxis revolucionaria como desvirtuado por sobretonos externos que tienen más que ver con el utopismo mesiánico de la izquierda comunista que con la doctrina auténtica de Marx. He aquí todo el problema tal y como lo han visto los filósofos yugoslavos de la praxis. Nos ha interesado mucho su crítica de Engels y hemos intentado desarrollar un concepto de la praxis que pensamos es el que tenía en mente Lukács, aunque él se haya juzgado a sí mismo diciendo que no había tenido razón en criticar a Engels. Algo similar ocurrió con su crítica de Engels en relación a la dialéctica de la naturaleza y otros puntos de vista más. En *Historia y conciencia de clase* como sabemos, presenta ciertas críticas de lo que llamamos la teoría del reflejo, la asunción del conocimiento como un reflejo, idea que fue desarrollada también en cierta medida por Engels, después por Lenin y otros filósofos. Pero Lukács en sus escritos posteriores acepta nuevamente la teoría del reflejo e intenta resolver el problema presentando una visión un tanto más amplia de la teoría y un tanto menos burda. Entendiendo el concepto de la praxis en esta forma y tomándolo como base para un pensamiento revolucionario, es imposible crear una unidad coherente y superar la famosa división de filósofos en materialistas e idealistas, división que como sabemos el joven Marx criticó de unilateral y Engels en cambio estuvo dispuesto a introducir como uno de los puntos de partida de su análisis.

La idea básica de la filosofía de la praxis o del pensamiento de la revolución —tal y como lo entendemos los filósofos de la praxis, considerándolo como una interpretación de Marx— es que no hay perspectivas para una filosofía que en el sentido tradicional pueda dividirse en

una disciplina filosófica o en un par de disciplinas filosóficas independientes unas de otras. Lukács en *Historia y conciencia de clase*, ciertamente no puede ser clasificado como perteneciente a una u otra de estas categorías, sino su obra es transfilosófica, un intento de pensar en la misma forma que Marx. Empero, su última aventura intelectual, su ultima empresa que fue escribir una obra* de grandes méritos, con una inmensa amplitud de conocimiento y una capacidad de sistematización de sus ideas, es en mi opinión una especie de capitulación. Es una renuncia a ideas e interpretaciones presentadas ya en su *Historia y conciencia de clase*, pero desarrolladas aquí como una disciplina filosófica específica, es decir, una ontología del ser social. En esta obra no pone en duda la existencia de la ontología como parte de un sistema de disciplinas filosóficas, y subraya la diferencia respecto de la teoría del conocimiento o de la ética. Aunque ciertamente trata de construir su ontología como una posible base para la ética, concibe la ética como una disciplina filosófica separada de la ontología y también de la teoría del conocimiento. Y no sólo eso, sino que a la ontología la divide en ontología del ser social y en ontología de la naturaleza, a la que incluso otorga el rango de una especie de disciplina ontológica básica. Por ende, encontramos aquí un intento de trabajar dentro de una estructura filosófica, académica, no marxista. Esto significa que tenemos que aceptar ciertos límites y restricciones y tratar de llevar a cabo cierto trabajo positivo dentro de este marco. Lo que desde mi punto de vista es básico y original en la *Ontología del ser social*, es el hecho de que Lukács no quiera escribir acerca de la ontología del ser humano, del hombre, sino del ser social, lo que significa que él acepta la interpretación del hombre como un ser social.

* N.E. Aquí Petrović se está refiriendo a la *Ontología del ser social.*

Pero si tomamos a Lukács como uno de los inspiradores fundamentales para los filósofos yugoslavos de la praxis, habría que superar la idea de la reducción, de la limitación del hombre por la sociedad, forma ésta de interpretar los pensamientos de Marx que fue desarrollada durante la Segunda y Tercera Internacionales y que llegó a su culminación en el estalinismo. Este acercamiento al materialismo histórico, que considera al hombre como constreñido por la sociedad, lo reconoce implícitamente como animal económico.

Lukács en ocasiones se expresó en contra de este tipo de interpretación de Marx, pero en su *Ontología del ser social* a la vez que la critica avanza hacia ella. Aun cuando no confunde totalmente *el trabajo* con la praxis, insiste en el trabajo como un modelo de la praxis humana, lo que significa reducir al hombre a la posición de un animal de trabajo, cosa que el propio Marx criticó. Lukács, pues, realmente fue uno de los sustentos básicos para los filósofos yugoslavos de la praxis. Y me parece que debe de conservar su sitio como inspirador de todas las filosofías de la praxis; insistiendo en que una filosofía de la praxis es la única interpretación de Marx que tiene perspectivas para el futuro, sobre todo, si pretende desarrollar el pensamiento revolucionario. Sin embargo Lukács, que a la vez es inspirador, iniciador y coadyuvante en el despegue de una nueva fase en el desarrollo del pensamiento de Marx, en cierta forma desafortunadamente se detiene a la mitad del camino y llega hasta a negar algunos de sus anteriores conceptos clarificadores.

Lukács permanece entre nosotros como una lección muy importante y como un gran problema. Lukács mismo describió algunas de sus primeras ideas como pertenecientes a un mesianismo izquierdista, a algo que no era resultado de un pensamiento maduro aún. Así que en cierta forma su reconciliación con la historia del marxismo y con sus interpretaciones, que antiguamente había

tratado de negar, representa en cierto sentido un tipo de avance. Aunque para mí más bien es una regresión que un progreso. ¿Hasta qué punto esta reconciliación es únicamente una elaboración intelectual y hasta qué punto es un problema de naturaleza más general? Lukács mismo al juzgar el estalinismo y sus propias experiencias dentro de él, insistía en que el otorgar concesiones, el conceder y el autocriticarse, era la única manera de sobrevivir y de contribuir a impulsar una tendencia intelectual que él consideraba básicamente correcta. Esta disposición a hacer concesiones él la consideraba como una posibilidad de aprovechar todas las ocasiones para sobrepasar los límites que inicialmente él se había impuesto, y cuando las cosas parecían más favorables, entonces pensaba y se expresaba en forma más libre.

Tal vez, si él se hubiera negado a hacer estas concesiones, habría perdido la vida y mucho de su obra no habría sido escrito. En todo caso constituyó un problema para Lukács y un problema para cualquier sociedad que se llame a sí misma socialista. Queda abierta la esperanza de que se puedan llevar a cabo actividades de pensamiento individual y libre y que se desarrolle la tolerancia frente a puntos de vista que no sean totalmente aceptables para la organización, el partido o el Estado en el poder.

Quiero finalmente poner énfasis en que Lukács a través de sus mejores trabajos se proyecta como un pensador del futuro y como uno de aquellos que nos ayudó a ver el pensamiento auténtico de Marx.

Música y sociedad en el siglo XX: György Lukács, Ernst Bloch y Theodor Adorno

Robert Lilienfeld

Introducción: La nueva sociología de la música

La sociología de la música —hasta hace poco muy descuidada— ha comenzado a capturar la atención de los estudiosos. Un capítulo de esa sociología musical estará dedicada a los escritos de György Lukács, Ernst Bloch y Theodor Adorno. Tales escritos se hallan entrelazados; cada uno recibió influencia de los otros dos y se opuso a ellos, bajo complejas formas. Ninguno fue musicólogo o sociólogo en el sentido académico convencional; más bien, cada cual personificó una peculiar combinación de esteta, filósofo social, ideólogo, crítico y bohemio.[1]

Los escritos sobre música de Lukács, Bloch y Adorno abarcan el periodo desde aproximadamente el año 1915

* Esta traducción de José Luis Barros Horcasitas se ha realizado libremente en virtud de la especialidad del tema y de que, en general, no se dispone de versiones en español de los escritos de Adorno, Bloch y Lukács que discute el profesor Lilienfeld. Se ha intentado reproducir el espíritu de las ideas del profesor Lilienfeld y se han traducido con la mayor fidelidad posible los términos musicales. A lo largo del texto se han traducido al español los títulos de las obras que aparecen citadas; en las notas se consignan los títulos y las citas de las ediciones que empleó el profesor Lilienfeld, tal y como figuran en sus pies de página. Cuando se conoce una versión en español, ésta se encontrará entre corchetes.

1 Esta es una versión corregida de la ponencia presentada el día 19 de noviembre de 1985, dentro de las jornadas correspondientes al Simposio internacional Georg Lukács y su época.

hasta alrededor del año 1975. La música de Occidente había experimentado cambios revolucionarios a los que estos autores buscaron dar respuesta, desarrollando su propia interpretación del significado de dichos cambios. Un rasgo característico de sus análisis estriba en el intento por establecer vínculos entre el significado de la música en tanto manifestación cultural y las estructuras sociales y políticas de la sociedad occidental. Trabajando desde perspectivas marxistas, los tres autores concedieron menor importancia a las significativas polémicas más importantes en torno a la música de su tiempo —la pugna entre música programática y música absoluta, la creciente crisis de la música tonal que dominó la segunda mitad del siglo XIX y el nuevo sustento social de la música y de los músicos— y se centraron en las cuestiones filosóficas y políticas. En este ensayo se examinarán tanto los límites y condicionamientos que esos tres autores se impusieron con su rigidez ideológica y política, como sus apreciaciones y discernimiento genuinos.

La transición hacia el siglo XX

Lukács y Bloch nacieron en 1885, Adorno en 1903; de esta suerte, sus estudios y la producción de su obra se iniciaron bajo la atmósfera cultural decimonónica. Ese orden cultural imperaría hasta los años de la Primera Guerra Mundial y, en algunos aspectos, prevaleció hasta bien entrada la década de 1930. Pero fue el decenio anterior —el de los veinte— el que atestiguó un abandono decisivo de la cultura del siglo pasado. Mencionaré tan sólo acontecimientos como la ruptura que representó la poesía de T.S. Eliot y de Ezra Pound, así como la formulación por Arnold Schoenberg, en 1924, del sistema de composición dodecafónico. Este último entrañó el rompimiento decisivo con la música del siglo XIX.

Así, Lukács y Bloch tomaron conciencia en tiempos de transición pero tiempos, con todo, que aún correspondían a la atmósfera cultural de la centuria anterior. En perspectiva, esa atmósfera se asemeja a una época dorada previa al descenso a un vacío cultural, que ha sido el obsequio del siglo XX al mundo. Los escritos de Adorno, iniciados un poco más tarde que los de Lukács y Bloch, reflejan tal diferencia. Más que estos dos, Adorno —todavía enraízado en un rico patrimonio musical— se empeñó en violentar su propia experiencia mediante la rígida imposición de fantasías dialécticas. No obstante, en los tres encontramos observaciones brillantes y formulaciones teóricas, a la vez válidas y fecundas.

Estos autores se insertaron en un mundo musical caracterizado por tres rasgos que delinean el trasfondo en que se enmarcarán sus escritos:

1. La lucha entre la "llamada música programática" y la "música absoluta".
2. El creciente agotamiento del lenguaje musical, que podríamos identificar como la crisis de la tonalidad. Esta había comenzado con el cromatismo de Chopin, Liszt y Wagner, continuó a través de los experimentos de Debussy, Mahler y Richard Strauss y, más tarde, con los de Scriabin, Max Reger y Schoenberg, para culminar con Stravinsky, Alban Berg y Anton von Webern. (Conviene recordar que Adorno estudió composición con Alban Berg.) De este modo, lo que había despuntado como un lenguaje musical común terminó en una multiplicidad de experimentos estéticos, cada uno con un vocabulario culterano o privado.
3. Los cambios en la condición social de la música y los músicos y, con ello, la modificación del carácter de los compositores y de la composición musical. La aparición del vanguardismo como una actitud estética influyó no meramente la práctica musical sino,

más bien, las formas como se escribía en torno a estas cuestiones. Tanto Lukács, como Bloch y Adorno, fueron, en parte influidos por el vanguardismo y en parte se hallaron incómodos con la *avant-garde*; ambivalencia que no lograron resolver.

Los cambios en las concepciones de la música en la sociedad

La música antigua nunca se bastó a sí misma; siempre fue inseparable del ritual o la leyenda, de la danza o la poesía. Su "significado" le era conferido desde fuera de ella misma. Pero una característica distintiva de la música occidental ha sido su obstinado afán por crear una música diferenciada de los significados externos, esto es, por desarrollar su autonomía propia. Un primer paso en esta dirección fue el desenvolvimiento de la polifonía y del acorde armónico —ambos, propiedades históricamente singulares de la música occidental— durante el medievo tardío y el Renacimiento. Ahora bien, tal desenvolvimiento tuvo lugar cuando la música todavía era esencialmente vocal y coral; la música instrumental seguía siendo rudimentaria. Un segundo paso importante se dio tanto con el perfeccionamiento de los instrumentos de teclado y de las técnicas de afinación cuanto con la depuración en el diseño de familias instrumentales, como la familia de las cuerdas —violín, viola, chelo y contrabajo—, o con el refinamiento del sonido de los instrumentos de aliento —maderas y metales. Sólo entonces la música instrumental pudo aspirar a ser autónoma. Y desde entonces se inició la evolución del arte de la música instrumental abstracta. Este largo proceso culminó en la forma sonata, llevada a una temprana perfección por la primera escuela vienesa —Haydn, Mozart y Beethoven. La forma sonata fue el género que incorporaría varias especies como la sonata para piano, el cuarteto de cuerdas y demás variedades de

música de cámara, el concierto y la sinfonía —siendo esta última, en rigor, una "sonata" para orquesta.

Surgió, así, un nuevo lenguaje o acaso sea más preciso decir que la música desarrolló su propio lenguaje. Los significados musicales fueron concebidos ya en términos enteramente musicales; había formas de dinámica musical (sistema de frases), metas para los movimientos (las distintas claves), recursos dilatorios (secuencias, modulaciones), en fin, regiones tonales donde se podían desplegar los temas y dramas musicales; escenarios mutables que permitían pertenencias, peregrinajes, desvaríos y retornos.

Sin duda la sonata instrumental empezó como una *suite* para danza, o sea, como algo vinculado a significados extramusicales; pero las danzas rápidamente se hicieron más y más abstractas y estilizadas. El minué sobrevivió por un tiempo —pero sólo por un tiempo— y fue reemplazado por el *scherzo* que pronto asumió una forma instrumental abstracta.

Pero mientras evolucionaba el rico lenguaje de la música abstracta o absoluta, otra corriente de pensamiento musical —aquella de la música programática— se aprestaba a atacar a la música absoluta, apropiándose de su lenguaje para fines distintos. Los compositores musicales siempre han imitado ruidos naturales del mundo: el canto de las aves, las tormentas, los alaridos animales, el fragor de una batalla. Se ha compuesto música para regocijarse y para el lamento. Cierta corriente de la estética musical constantemente postulaba que la música no sólo expresa emociones sino que es capaz de evocarlas. La música adecuada podía imbuir valor a un ejército temeroso y, a la vez, arredrar el corazón del enemigo. La música sanaría enfermos tal y como ocurrió con el rey Saúl gracias al arpa tocada por David.

Esta tradición era descendiente de los paradigmas musicales de la antigüedad que identificaban las proporciones

armónicas de la música con "la música de las esferas"; así que determinadas escalas musicales se asociaban con dioses y deidades o con las estaciones del año o con los planetas. La literatura antigua contiene incontables relatos acerca de la habilidad de un gran músico para crear efectos "fuera de época", mediante la ejecución de música construida en escalas supuestamente idóneas para el invierno o para el verano, o para la salud, o para mover al auditorio a la risa o al llanto. La música estaba emparentada con la magia, y la vieja concepción no se rendiría con facilidad ante la música absoluta. Las doctrinas del barroco musical, las doctrinas manieristas —*Affektenlehre*— sostenían que a determinados motivos musicales correspondían "emociones" específicas —anhelo, culpa, cólera, desesperanza, etc. Mas no quedaba claro si dichos motivos eran expresiones de esas emociones o sus símbolos o si podían evocar tales emociones o, incluso, todo ello a la vez. En cualquier caso, hacia fines del siglo XVIII las *Affektenlehre* habían cedido—como sucedió en la pintura—frente a los logros de la música instrumental abstracta. Ciertamente los compositores continuarían escribiendo piezas programáticas o, como en ocasiones se les llamaba, "obras de carácter", pero eran más bien tomadas ya como un ardid, ya como una broma. Es así como escuchamos con toda seriedad una sonata para piano o una sinfonía de Beethoven, pero su composición orquestal *opus* 91, "La Victoria de Wellington", o su pieza para piano *opus* 129, anónimamente bautizada como "El coraje por un penique perdido", son consideradas metas bagatelas. Ahora que la música se alejaba cada vez más de un sentido práctico y de la necesidad de legitimarse a sí misma inspirando estados emocionales, podía reivindicar un valor intrínseco por derecho propio.

Los alcances del triunfo de la música absoluta pueden medirse en las costumbres de la vida concertística. Hoy en día, la música se interpreta en completo desapego de

las ocasiones rituales o protocolarias; en el mismo programa se pueden escuchar una cantata o un motete, una serenata, extractos de una ópera y hasta danzas. Tales combinaciones sugieren que el valor de la música trasciende su intención funcional y puede ser comprendida mejor durante una ocasión puramente musical. A menudo una parroquia anunciará que en la misa dominical se tocará una cantata de Bach, y uno se preguntará —como lo han hecho generaciones tras generaciones eclesiásticas— si la liturgia no será opacada por la experiencia musical.

Pero la soberanía de la música absoluta sería desafiada en serio. El movimiento romántico revivió a la música programática de múltiples maneras. Entre los primeros representantes importantes de la nueva música programática figuraban Héctor Berlioz, Karl Maria von Weber y Franz Liszt. Este último, en especial, sostenía que la música podía hacer una narración; no sólo eso, sino que, al hacer el relato de la vida de un héroe —por ejemplo—, el compositor podía apartarse de los rígidos procedimientos formales de la música. La expresividad era más importante que el programa formal de simetría, recapitulación y resolución. Representantes posteriores de esta tendencia como Richard Wagner, Richard Strauss y Claude Debussy, llevarían a primer plano estas características expresivas y programáticas de la música. Richard Strauss llegó incluso a presumir de que la música programática había logrado tal adelanto que si un compositor deseaba describir musicalmente una cena, los oyentes podrían diferenciar —mediante la sola música— entre el cuchillo, el tenedor y la cuchara. (Sin embargo algunos compositores románticos —como Schumann y Mendelssohn— produjeron obras programáticas o de carácter, con títulos literarios o poéticos, y aun cuando no se desempeñaban con igual maestría en las intrincadas formas de la música absoluta, verbigracia, en el cuarteto de cuerdas y la sinfonía.)

La música programática, considerada como un movimiento, fue atacada en el año de 1854 cuando Eduard Hanslick publicó su notable tratado *Acerca de lo bello en la música.*[2] Hanslick —coetáneo en Viena de Wagner, Bruckner, Brahms y Mahler—, fue una figura formidable: el primer profesor de musicología del mundo y un poderoso crítico cuyos textos despertaron un interés duradero. Fue satirizado inmisericordemente por Wagner en su ópera "Los maestros cantores de Nürenberg" como el personaje Beckmesser, un crítico mordaz y estéril. De hecho, en una primera versión del libreto, el personaje había sido bautizado como "Hans Lich". Obviamente, un crítico es alguien que dice a los otros cómo podría ser mejor su obra pero que no produce una obra propia. Con todo, el ensayo de Hanslick se mantiene hasta nuestros días como un trabajo brillante e influyente aunque iracundo y áspero.

Hanslick opinaba que cualquier pieza músical tocada ante un auditorio podría evocar tantas reacciones como oyentes hubiere. Para algunos, la música les haría "ver" una tormenta marítima, otros "asistirían" a una riña entre dos amantes, otros más quizás evocasen el lamento de Dido por su amor perdido, Eneas, etcétera. Hanslick subrayaba que muchos compositores —Bach y Haendel, entre ellos— habían utilizado la misma música en óperas diferentes, o una vez para una ópera y después para una cantata, y que la música servía con igual bondad para ambas ocasiones. El punto era ilustrado con una frase musical del Orfeo, de Gluck, que acompaña la oración: "He perdido a mi Eurídice; nada se equipara a mi quebranto" y se demostraba que la música podía cantarse con idéntica facilidad y sencillez: "He hallado a mi Eurí-

2 Eduard Hanslick: *On the beautiful in music*; traducido al inglés por Gustav Cohen, editado con una introducción de Morris Weitz; Nueva York, The Liberal Arts Press, 1957. Existe traducción al español, con el título *Lo bello en la música*, Buenos Aires, Ed. Ricordi.

dice; nada se equipara a mi contento". El argumento es sugerente ya que, por ejemplo, puedo recordar la primera vez que escuché la maravillosa composición con que Josquin des Prez musicalizó fragmentos del Evangelio en la cual el ángel, a la tumba de Jesús, anuncia que Él ha resucitado. Posteriormente supe que Josquin empleó la misma música para acompañar las palabras de congoja del rey David por la muerte de su hijo Absalón. El efecto era igualmente intenso en ambos fondos musicales. ¿Cómo es que la misma música podía servir tan bien para textos tan diversos? A esto, Hanslick solía responder que los programas de mano hacían las veces de un libreto sin actores necesario para obtener, de un público poco educado, la reacción deseada por el compositor. La música por sí misma no podía lograrlo ya que era un lenguaje autónomo, autoreferido, ajeno a asociaciones específicas con imágenes o respuestas emotivas explícitamente definidas.

Articulistas como Hanslick, Hugo Wolf y George Bernard Shaw polarizaron artificialmente el debate entre los diversos puntos de vista —música absoluta y música programática. Wagner quedó establecido como el gran representante de la música "programática" en tanto Brahms lo fue de la música "absoluta", pese a que ambos se profesaban una admiración recíproca por su respectiva obra. Cuestiones como ésta —que aparecieron en el centro del debate de fines del siglo XIX— son las que Gyorgy Lukács procuraría resolver en sus escritos sobre estética musical.

Lukács y la estética musical

György Lukács siempre insistió en que él carecía de preparación musical y abordaba los problemas de la música con gran cautela. Su ambicioso estudio sobre estética, escrito cuando su carrera ya estaba avanzada, dedica 70

páginas a la música en tanto que son varios cientos consagrados a la literatura y otras artes;[3] en 1970 redactó un breve artículo acerca de Bartók, al conmemorarse el vigesimoquinto aniversario de su muerte.[4] A pesar de aquella cautela —o, quizás, a resultas de ella—, sus escritos sobre la estética de la música conjugan una notable comprensión de la problemática filosófica, un certero juicio musical y ciertas auténticas innovaciones. Lukács rechazaba la visión en pro de la música absoluta, o sea la idea de que la música era capaz de generar por sí misma un mundo de significados. Esta óptica sólo podía conducir a una estéril matematización de la música. Pero rechazaba también la estética musical de Wagner y de Schopenhauer. Wagner había sido inspirado por Schopenhauer —el primer filósofo serio de la música—, pero éste consideraba a la música no en tanto expresión de sentimientos humanos sino como expresión de la voluntad de vida que permea a todas las criaturas, impulsándolas adelante; una suerte de envión ciego al que apenas unos cuantos, entre ellos los filósofos y los grandes artistas, logran sobreponerse. Lukács rechazaba asimismo este punto de vista. Argumentaba, en cambio, que la música expresa sentimientos. El compositor aprende a emitir sentimientos y, por ende, a evocarlos en otros. Sin embargo, el compositor no necesariamente debe sentir, él mismo, esas emociones.

> Hemos visto que la música se origina de esta necesidad humana y social, creando su propio y singular medio para satisfacer esa necesidad... Encontramos esto en la costumbre, universal en cierta época, de las plañideras. Su mímesis del dolor podía no sólo evocar aflicción en los asistentes a un funeral sino, aun, ayudarles a expresar su dolor al neutralizar sus inhibiciones.[5]

[3] György Lukács; *Die Eigenart des Aesthetischen*; Darmstadt, Luchterhand, 1963; pp. 330-401.

[4] György Lukács: "Béla Bartok. On the 25th Anniversary of his death"; *The New Hungarian Quarterly*; N° 41; Budapest, 1975; pp. 42-55.

[5] György Lukács: *Die Eigenart des Aesthetischen*; pp. 353-364.

Más aún, el compositor igual que las plañideras operan como una objetivación de aquellos sentimientos, que son experimentados bajo una forma plena y más intensa. Por supuesto que ello no se refiere nada más al dolor; el compositor debe aprender a expresar, a través de una mímesis, todo género de emociones. El compositor "objetiva" las emociones humanas en toda su pureza subjetiva y en toda su autenticidad. De otro modo, si no fuesen objetivadas y expresadas, permanecerían estériles.

Lukács pensaba refutar tanto la posición de Hanslick como la de Schopenhauer y Wagner mediante un ingenioso argumento. La música es una forma de conocimiento, pero no es una ciencia; no generaliza como lo hacen las ciencias y, de este modo, no expresa las emociones "universales" o "cósmicas" que quiere Schopenhauer, pero tampoco expresa lo puramente personal o individual; más bien, la música expresa la lógica de las emociones. Ahora bien, se puede afirmar, independientemente de que se trate de un análisis científico o de un análisis individual o biográfico, que mientras la música no generaliza, las ciencias sí lo hacen, poseyendo, ellas sí, una lógica propia.[6] Entonces, según Lukács, la música

6 Un reciente artículo de Jacques Barzun respalda la posición de Lukács (si bien no parece que Barzun haya leído a Lukács). Barzun argumenta que el orden formal y el orden expresivo de la música no deben ser artificialmente separados como lo están en la disputa entre los partidarios de la música "absoluta" y los de la música "programática". El músico, de hecho, sigue "un doble programa, constreñido pero a la vez impulsado a crear un orden a partir de dos patrones preexistentes que se intersectan sólo en ciertos puntos.

Parte del mérito del músico estriba en su destreza para reconciliar las demandas independientes de esos dos esquemas. La tensión entre ambos espolea su habilidad artística y su pericia técnica, pues ella motiva la admiración y el placer del escucha".

Efectivamente, Barzun discierne la lógica de las emociones a que alude Lukács: "La brillantez de Haydn en la escala de do mayor se congeniaría bien con la idea de 'alivio al cabo de la ansiedad', o con 'señales de inocencia después de una tormenta' ". Esta última frase se ha seleccionado a propósito para mostrar cómo las palabras mismas encajan en similitudes

expresa la lógica de las emociones pero, además, según él, las emociones de un pueblo están gobernadas por su condición social y esto, a su vez, encuentra expresión en su música. Conviene apuntar que Lukács —a diferencia de Adorno— nunca desarrolló algo así como una sociología formal de la música; pero se halla presente en sus escritos estéticos, como parte de su filosofía general. Lukács encontraba un vínculo entre la expresión musical y las emociones de un pueblo y ello era relevante para los debates a propósito de la crisis, más y más grave, de la tonalidad en la música occidental. Veamos esto brevemente.

La creciente crisis de la tonalidad

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el lenguaje armónico del clasicismo había sido cabalmente explorado. Los experimentos armónicos de los compositores románticos precipitaron el robustecimiento de la fuerza expresiva pero sin vigorizar la fuerza constructiva. Sin esta fuerza, la creación de una arquitectura compuesta de grandes estructuras, que Beethoven había llevado a tan elevadas cimas, empezó a desaparecer. Al lado de Beethoven, un compositor romántico —como Chopin o Grieg— podía producir hermosas miniaturas mas no estructuras espaciosas. Esta mismísima expresividad enfocaría la atención en el horizonte inmediato de la música, alejándola de su arquitectura más perenne; asimismo, crearía un hábito para los nuevos efectos expresivos que, en su turno, moverían hacia la bús-

---

que constituyen un desafío al análisis... La prueba de ello se halla en la práctica de "pedirse prestado" entre los propios compositores...; justamente en la medida en que la música no es literal y denotativa, puede connotar la esencia de experiencias diversas." Jacques Barzun: "The meaning of meaning in music: Berlioz once more"; en *The Musical Quarterly*; enero, 1980; vol. LXVI, núm. 1, pp. 1-20. Véanse las pp. 5-6 y las 16-17, respectivamente, para los pasajes citados.

queda de novísimos efectos expresivos. A la larga, se exploraría toda posibilidad de combinación armónica disonante con el paradójico resultado último de que la expresividad acentuada producía fatiga e indiferencia.

Varias generaciones de compositores debieron enfrentar este dilema. Tres miembros de una de tales generaciones nacieron en la década de los sesenta: Gustav Mahler, Claude Debussy y Richard Strauss. A medida que maduraban, durante los ochenta y noventa, cada uno de ellos respondía de manera diferente al agotamiento del viejo lenguaje armónico. Mahler intentó exploraciones muy originales de música modal y de desarrollos melódicos evolucionando, en su corta vida, hacia un nuevo lenguaje tonal: la "pantonalidad". Debussy experimentó con la escala de tonos enteros así como con la creación de texturas armónicas basadas en series de armónicos. El haber incursionado en caminos nuevos y originales convirtió a Richard Strauss en el primer compositor que experimentó con series parciales de sonidos en tiempos en los que Arnold Schoenberg todavía escribía música imitando a Wagner y a Brahms. Pero el temple de Strauss flaquearía y abandonó sus experimentos; como no estaba dispuesto a sacrificar su popularidad, regresó al lenguaje tonal del romanticismo.

La generación siguiente, integrada por Alexander Scriabin, Max Reger y Arnold Schoenberg —todos nacidos a principios de la década de los setenta—, debió enfrentar la crisis de la tonalidad de grandes dotes musicales y se consagraron a experimentos originales. Lamentablemente, tanto Reger como Scriabin murieron jóvenes, a poco de cumplir los cuarenta y tres, y sus experimentos no cristalizaron en algo aplicable. En cambio, Arnold Schoenberg, quien vivió más de setenta y cinco años (1874-1951), creó el sistema dodecafónico. Sin embargo, éste tardó en ser aceptado.

Una tercera generación surgiría entonces: Béla Bartók, Igor Stravinsky, Alban Berg y Anton von Webern. Para este grupo, la cuestión de un idioma musical viable fue el problema central de su arte y la obra de cada uno de ellos muestra una notable serie de inconsistencias estilísticas y discontinuidad. Nos hallamos frente a la fractura del lenguaje tonal —en tanto lenguaje común— en una multiplicidad de experimentos estéticos, en los que cada compositor intenta desarrollar su idioma musical de maneras muy variadas. Berg y Webern se involucraron con el sistema dodecafónico de Schoenberg casi desde el inicio de sus carreras. Las obras tempranas de Stravinsky, como "El pájaro de fuego", denotan la influencia de Rimsky-Korsakov para desplazarse hacia un neo-primitivismo experimental en "La consagración de la primavera"; intentó una suerte de neo-clasicismo en obras como "La historia del soldado" para adoptar finalmente el estilo dodecafónico de Schoenberg.

Solamente Béla Bartók se mantuvo alejado de estas tendencias. El también se involucró en experimentos estilísticos de todas clases. Empero, al lado de éstos realizó sus investigaciones acerca de la música folklórica húngara, seguidas de la indagación del folklor musical de otros pueblos. Su exploración de los idiomas tonales que encontró en aquellas músicas folklóricas fue incorporada con resultados fructíferos a su propia composición. Es aquí donde convergerán consideraciones musicales y sociológicas.

Lukács y Adorno no abordaron la crisis de la tonalidad en ninguno de sus detalles específicos. Más bien la identificaban con lo que consideraban la decadencia del capitalismo. Durante un largo tiempo, Adorno rechazó todos los experimentos folkloristas por considerarlos políticamente "reaccionarios" y, en consecuencia, carentes de valor musical. De hecho, dispensó a Bartók con un menosprecio del que más tarde se vería forzado a

retractarse.[7] En contraste, Lukács encomió los trabajos de Bartók sobre los idiomas folklóricos. Incluso aportó algunas ideas interesantes acerca de la relación entre música folklórica y un lenguaje tonal general.

Lukács acerca de la música de Bartók

En 1970, Lukács proporciona una visión retrospectiva de los desarrollos musicales y sociológicos.[8] Su argumentación se puede resumir como sigue: el fracaso de las revoluciones de 1848 llevó a las naciones de Europa Central a un estancamiento. En Hungría, los terratenientes feudales, en alianza con el capitalismo recién surgido, explotaban conjuntamente a los campesinos y trabajadores húngaros. Tanto el desarrollo artístico como el desarrollo personal se hallaban deformados; los poetas y los músicos no podían expresarse abiertamente. Lo mismo acontecía en Alemania; Wagner, quien había sido un revolucionario en 1848, hizo las paces con los poderes dominantes; otro más que no claudicaron, se dejaron llevar por una honda melancolía (Brahms) o cayeron en un ánimo irónico de autoescarnio (Fontane). Thomas Mann acuñó una frase que describía la actitud predominante entre los artistas: "introspección protegida por el poder" (*Machtgeschützte Innerlichkeit*). Los artistas estaban renuentes a manifestar su inconformidad y, en cambio, enfatizaban lo personal y lo íntimo en sus temas y objetos, como una manera de evadir las condiciones económicas, políticas y sociales. Expresiones de descon-

[7] Véase György Lukács: *Die Eigenart des Aesthetischen*; p. 393. Asimismo, el interesante ensayo de Ferenc Feher: "Negative philosophy of music: Positive results"; en *Foundations of the Frankfurt School of Social Research*; editado por Judith Marcus y Zoltan Tar; Brunswick, Nueva Jersey, Transactions Books, 1984; pp. 193-205, y específicamente las pp. 204-205.

[8] György Lukács: "Béla Bartók. On the 25th Anniversary of his death"; pp. 51, 55.

tento aparecieron, sí, tomando una nueva forma. En la literatura rusa, el conde Tolstoi produjo los primeros retratos del campesinado ruso; pero en la música, Bartók fue el primero en explorar el folklor musical húngaro y enseguida la música de los checos, eslavos, árabes, portugueses y, de hecho, "toda la música folklórica". De este modo, el creciente agotamiento del lenguaje tonal basado en el acorde perfecto y en la progresión cadencial condujo a la búsqueda de nuevos recursos que podrían encontrarse en la música folklórica, con sus características arcaicas y prearmónicas.

Lukás relacionará lo anterior con ciertos desarrollos sociales: el campesinado estaba llamado a representar el siguiente viraje en la historia, justo como previamente había sido la burguesía —retratada por Rembrandt— la que emergió como puntal del cambio. "El propio Bartók consideraba a los campesinos como una fuerza natural, y es por ello que él logró... trascender artísticamente el tipo humano artificial y alienado que creó... el desarrollo capitalista."[9] Y Lukács relaciona las composiciones posteriores de Bartók con este mismo proceso sociológico. Es aquí que Lukács construye una categoría teórica para comprender dicho proceso. Le llama *objetivación indeterminada*. Cuando las condiciones sociales crean obstáculos a la posibilidad de expresión, esos obstáculos —barreras infranqueables— operan de facto para ensanchar y ahondar en las posibilidades de la expresión artística. Así aparecerá lo que Lukács denomina "emociones humanas profundas y agudas a través de las cuales el inicio de una nueva era puede significar toda una modificación en el desenvolvimiento de la raza humana..." Lukács menciona a Tintoretto, a Monteverdi, a Rembrandt, a Goethe y finalmente a Bartók.[10]

[9] *Ibid.*, p. 51.
[10] *Ibid.*

Con este concepto de objetivación indeterminada, Lukács parece querer significar la aparición de un punto de genuina originalidad y de creación auténtica. Tales puntos críticos surgen cuando las condiciones sociales pesan suficientemente sobre la emoción humana como para evocar nuevas formas de expresión. La sociología de la música de Lukács es ampliamente estética, histórica y filosófica y, según podemos apreciar, no del todo empírica u orientada hacia la investigación. Al igual que Adorno y que Ernst Bloch, él proclama a menudo el condicionamiento social de la música en términos gruesamente programáticos.

Ernst Bloch acerca de la música y la sociedad

Ernst Bloch llevaría esa visión aún más lejos al argumentar que las condiciones sociales no se manifiestan sólo en las formas musicales sino asimismo en algunos compositores específicos. He aquí la voz de Bloch:

> La tiranía de la voz en la tesitura soprano y la movilidad de las otras voces corresponde al surgimiento del *entrepeneur*, como el *cantus firmus* y la polifonía abierta corresponden a la sociedad jerárquica. Haydn y Mozart, Haendel y Bach, Beethoven y Brahms, todos, tuvieron una misión social que era bien específica... En su orgullosa solemnidad, los oratorios de Haendel reflejan el apogeo de la Inglaterra imperialista así como su pretensión de ser el pueblo escogido. No podría haber existido Brahms sin la sociedad de clases medias concertísticas. Igualmente, no habría existido la nueva música objetiva (*neue Sachlichkeit*), la música inexpresiva, sin el enorme aumento en la alienación, la objetivación y reificación del capitalismo tardío. El sector de consumo y sus requerimientos, los sentimientos y aspiraciones de la clase dominante, son siempre los que son expresados en la música...[11]

11 Ernst Bloch: *Essays on the philosophy of music*; traducción al inglés de Peter Palmer, con una introducción de David Drew; Cambridge y Nueva

Es probable que el lector que no cuente con preparación musical halle un tanto oscura esa primera fase. Cuando la música instrumental y la armonía cordal se pusieron en el primer plano, hacia los siglos XVII y XVIII, la textura musical se convirtió, en su mayoría, en una textura de dos partes: la parte de la melodía y la del bajo continuo, con otras partes internas que encajaban en la armonía. Esta textura predominó, más o menos desde fines de la época barroca en adelante (la música polifónica de Bach, que sus contemporáneos consideraron arcaica, fue una excepción). Esta textura había sido precedida por esa otra textura musical polifónica del medievo y el renacimiento en la cual la acción melódica se dispersaba entre todas las voces y en la que una voz llevaba la melodía preexistente, el *cantus firmus*; originalmente, el *cantus firmus* se basaba en el canto llano aun cuando más tempranamente también se llegaron a emplear melodías seculares.

Bloch formula aquí un paralelismo acaso demasiado fácil entre rasgos de la sociedad y texturas musicales. Además la reducción que hace Bloch de algunos grandes artistas como Haendel y Brahms a meros voceros de ciertos lugares y tiempos sociales plantea objeciones obvias. Si en verdad los oratorios de Haendel únicamente reflejan el esplendor del imperialismo británico, o si las obras de Brahms nada más ilustran el surgimiento de una clase media alemana adicta a asistir a los conciertos, ¿cómo es que tales composiciones continúan suscitando la admi-

---

York, The Cambridge University Press, 1984; pp. 200-201. La publicación de esta obra, con una traducción en general excelente y con un valioso texto introductorio de David Drew, es todo un acontecimiento. Debo, sin embargo, consignar un error de traducción en la página 106: No existe tal cosa como la "quinta mayor" o la "cuarta menor" la traducción correcta de la quinta nota es la dominante, y de la cuarta, la subdominante. Véase la p. 127, de la edición alemana. "*Neue Sachlichkeit*" se refiere a la música deliberadamente fría y carente de afectividad de los años veinte.

ración y las emociones de pueblos que no son ingleses, ni imperialistas, etcétera? La experiencia de estas obras no se asemeja a la de una antigualla sino a la de algo viviente. Resulta evidente que hay artistas cuya obra ejerce atractivo sobre naciones y culturas bien diferentes a su sitio de origen. (¿Por qué el vals vienés está conquistando al Japón? ¿Por qué precisamente en estos tiempos?) La noción de Lukács de que el artista expresa las emociones del pueblo puede estar pasada de moda. Las clases trabajadoras y campesinas del mundo han demostrado ser mucho más conservadoras en un sentido artístico y social que lo que pudo imaginar la mayoría de los intelectuales de vanguardia. No me ha tocado ver muchos obreros o campesinos en recitales de música vanguardista que escuchen o que pretendan disfrutar dicho género. Tampoco parecen responder ya a los sueños políticos de aquellos intelectuales de vanguardia. En este sentido, la visión de Bloch y de Lukács de que la música se halla determinada por condiciones sociales y, a la vez, descolla y trasciende "una cierta ideología y una epoca", o de que se halla cautiva de la clase dominante y sin embargo expresa las fuerzas que derrocarán el sistema social, parece más bien basada en su ideología política que en estudio alguno de la historia de la música.

Durante muchos años, Bloch ha sido principalmente considerado como un filósofo marxista de corte polémico. Quienes simpatizan con sus trabajos, ven en ellos un intento por evitar que el marxismo se petrificara en la ortodoxia; quienes se oponen, encuentran en Bloch a un pseudomarxista, un romántico y un místico que simboliza la descomposición del marxismo.[12] Hasta hace poco, los escritos sobre música de Bloch habían sido descuidados. De entre los tres autores, los suyos son los escritos más voluminosos y los mejores, plenos de observaciones

[12] *Ibid.*, pp. xvi y ss. proporciona una útil exposición de David Drew acerca de los principales partidarios y contrincantes (Lezek Kolakowski) de Bloch.

brillantes acerca de determinados compositores, de la música y la estética de la música. Su literatura musical merece un detenido estudio, pero entrañará dificultades pues no es lógica ni sistemática sino poética y profunda; es una suerte de música ambiental que no puede ser reducida a un sistema lógico de proposiciones. Pero en ella está esparcida una serie de observaciones a propósito de la relación entre música y sociedad que, si bien sugiere su cercano parentesco intelectual con Lukács y Adorno, agrega una perspectiva original propia.

Bloch fue el filósofo de la utopía y la esperanza. Concibió los sueños y anhelos utópicos como irrealidades que podían transformar o destruir la realidad. La utopía era la huella del futuro que invadiría el presente, pese a toda resistencia, y lo transformaría. Y cuando ello ocurriera, se produciría la transformación retroactiva de muchas cosas. Una idea central para Bloch concierne a *aquello que no ha sucedido*. Mas una vez que suceda, todo será transformado; y la expresión musical es una especie de anticipo de eso.

> La expresión musical como un todo es portavoz de un suspiro articulado que va mucho más allá de lo que actualmente se comprende... Si se logra esa escucha visionaria... entonces toda la música que conocemos *llegará más tarde a sonar y a emitir otros contenidos expresivos diversos de los que ha proporcionado hasta ahora*; así la expresión musical que hemos percibido hasta hoy podrá sonar, comparativamente, como el juguete trastabillante de un niño... *Nadie aún ha escuchado a Mozart, Beethoven o Bach como en realidad nos convocan...* esto sólo ocurrirá más tarde...[13]

Para Bloch, la música es el *arte utópico*

Ahora bien, no sabría que fue primero, si la filosofía política de Bloch o su estética musical. Quizás sean una sola

13 *Ibid.*, p. 207.

y misma cosa. Con todo, es indudable que Bloch detectó algo en el desenvolvimiento musical de fines del siglo XIX que formuló con gran precisión: que la música absoluta estaba cambiando de ser un arte que podríamos describir como orientado hacia el pasado, a uno orientado al futuro. Me refiero a que lo que ocurre en una fuga de Bach o en una de las primeras sonatas clásicas es el desarrollo de un tema que fue expuesto desde el principio. Todo lo que sigue después no es sino desarrollo de la potencialidad propia de los materiales temáticos iniciales. Sin embargo, esto fue variando hasta que aquello que se nos ofrecía al comienzo poseía la cualidad de anticipar, o de ir hacia algo que debía llegarnos más tarde. Se presentaban temas fragmentarios, nebulosos, incompletos; esto es, no tanto temas que "eran" sino temas que "se convertían".

En la temprana sinfonía clásica o sonata, el primer movimiento era siempre más profundo y denso, más grave que los restantes. Los siguientes movimientos eran más ligeros y relajados, con el *finale* a menudo alegre y festivo. Haydn y Mozart hicieron más profundo el segundo movimiento —el movimiento lento. Beethoven reemplazó el minué danzístico (el tercer movimiento) con el más ambiguo *scherzo*; en su Novena Sinfonía intentó —sin lograrlo— hacer el *finale* tan profundo como las partes previas. Aun el *finale* de su Quinta Sinfonía es una mengua, una decepción, en especial después de la estremecedora transición del *scherzo.*[14]

Fueron, pues, Schubert, Bruckner y Mahler quienes buscarían desviar el centro de gravedad de la sinfonía del primero al último movimiento. Bruckner no lo consiguió; el maravilloso *adagio* de su Novena Sinfonía agotó sus energías y nunca llegó a escribir el *finale*. Bruckner legó este problema a su joven discípulo, Gustav Mahler,

[14] *Ibid.*, pp. 40-41, contiene una discusión parcial.

quien sí tuvo éxito (como también lo tendría Brahmas con su Cuarta Sinfonía). De allí en adelante la sinfonía estaría gobernada por su futuro, ya no por su pasado.

Bloch parece encontrarse entre los primeros teóricos de este cambio musical, y ello concuerda con la aguda percepción de sus escritos musicales. Bloch, como Lukács, traza una sociología de la música de pinceladas gruesas.

> Las necesidades humanas, las tareas sociales cambiantes, han estado detrás de ella (la música) desde los tiempos de la flauta de Pan.* Es claro que los medios y las técnicas de un arte tan sociable están ampliamente determinados por las condiciones sociales dadas, y que la sociedad se adentrará en el material acústico que no es, en sentido alguno, automático o un don de la Naturaleza... La forma sonata... presupone una dinámica capitalista; la fuga, con sus múltiples capas y su carencia de dramatismo, una sociedad jerárquizada y estática. La llamada música atonal no habría sido posible en ninguna otra era que en la de la decadencia burguesa, a la que responde bajo la forma de una perplejidad temeraria. La técnica dodecafónica... hubiese sido inconcebible en la época de la libre empresa... De ahí que cada forma musical en sí misma —y no sólo en su expresión— dependa de una relación dada del hombre con el hombre, y sea reflejo de ello.[15]

La dificultad en este punto se encuentra en el salto de una esfera de significados a otra. Lukács, Bloch y Adorno no contemplan el problema de la tonalidad en sus propios términos, sino como un síntoma de una más grave enfermedad de la civilización que va más allá de la música. No conceden a los compositores que el problema musical en cuestión sea auténtico *per se*, lo cual puede reflejar un tipo enteramente diferente de experiencia y

* N. de los Ts.: El instrumento aludido es la flauta del dios Pan, de la mitología griega, con el que se supone venció en una competencia musical a Apolo (u Orfeo). Su raíz mítica subraya su antigüedad. También se le conoce como sirenge (o Syrenge).

15 *Ibid.*, p. 209.

de arreglo del mundo respecto de los *litterateurs*. De los tres autores, únicamente Adorno tuvo algún sentido de la autonomía o de la autenticidad de los problemas de la música, expresables y solucionables sólo en términos musicales, no sociopolíticos. Sin embargo, en Adorno esta perspectiva será más frecuentemente ensombrecida por su rigidez ideológica y filosófica.

Adorno: El músico como intelectual

Theodor Adorno (1903-1969) estudió música, sociología y filosofía, mostrándose activo en los tres dominios. Junto con Max Horkheimer, fue principal fundador de lo que se denomina como la Escuela de Frankfurt y, en esa calidad, es uno de los padres espirituales de la Nueva Izquierda. Compuso música y solía interpretarla pues tocaba el piano jazzístico; asesoró de cerca —en lo musical— a Thomas Mann cuando éste escribía su novela sobre un compositor intitulada *El Doktor Faustus*. De los tres autores que tratamos, Adorno poseía la mejor preparación musical (se dice que Bloch era un pianista apto y que, en un tiempo, contempló el componer música; en cambio, Lukács parece haber carecido del todo de entrenamiento musical); fue el único de ellos que intentó elaborar una sociología sistematizada de la música.[16] Dos fueron los aspectos históricos y sociológicos de la música que predominaron en el interés de Adorno: primero, la cambiante posición social de la música y de los músicos y, segundo, la crisis del lenguaje musical de su tiempo.

16 Véase de Theodor Adorno: *Introduction to the sociology of music*, traducida del alemán por E. B. Ashton; Nueva York, Seabury Press-Continuum Books, 1976. Su *Philosophy of modern music*, traducida al inglés por Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster, Nueva York, Seabury Press-Continuum Books, 1973, ofrece más observaciones sociológicas aunque sea más estética que otra cosa. Otros escritos como *Dissonanzen* (impreso en Goettingen en 1972) y varios ensayos sueltos permanecen sin traducción al inglés.

El compositor, el intérprete y el auditorio

Quizás la separación entre compositor, intérpretes y público que hoy día damos por sentada, habría parecido extraña a nuestros antepasados. La música era algo improvisado por una comunidad, mediante el embellecimiento o la decoración de melodías y escalas preexistentes desprovistas de "compositor" o atribuidas míticamente a Apolo, Orfeo y congéneres legendarios. Sin embargo, en la Europa medieval surgió algo nuevo: una música polifónica, una música de melodías múltiples que se desplegaban al unísono. Para poder registrar la complejidad consiguiente, se desarrolló una forma enteramente nueva de notación musical que pudiese capturar tanto las relaciones espaciales de las melodías como la duración temporal de sus tonos; el tiempo había sido aprehendido en un nuevo simbolismo. Hasta entonces pudo aparecer el compositor musical, quien no sólo debía dominar el arte de combinar aquellas múltiples melodías sino también el arte de escribirlas en el nuevo sistema de notación. Pero aun así, las composiciones comenzaron siendo decoraciones y elaboraciones de materiales ya existentes como los cantos gregorianos. Apenas lentamente, brotó la idea de una composición original: *res facta*, algo que había sido hecho en vez de algo que se había improvisado.

El compositor se reveló como el experto de esta nueva técnica y por mucho tiempo se le consideró como un artesano. Pero los compositores jamás fueron simplemente eso; también eran intérpretes o ejecutantes, directores de coro, constructores de instrumentos. Johann Sebastian Bach no sólo componía música; era un intérprete soberbio en el teclado, construía órganos, grababa e imprimía partituras, se interesó por el adelanto del rudimentario piano-forte haciendo sugerencias a sus pioneros. . . Con todo, esta vieja función social del compositor como artesano fue eclipsada y sustituida por la del compositor

como intelectual. En este sentido, Beethoven sería una desafortunada influencia por cuanto, siendo un gran intérprete, fue forzado por su sordera a abandonar los recitales de piano y la dirección orquestal, para vivir en la soledad de la composición. Su dimensión como artista creativo lo hizo triunfar, pero generó —involuntariamente— un modelo poco saludable: los músicos jóvenes empezaron a concebir al compositor como un gigante espiritual, aislado, solitario, que no debía preocuparse por tocar ante el público. El movimiento romántico, que reivindicaba el arte como fuente y expresión de una sabiduría tan profunda como la que ofrecían la ciencia o la filosofía, tuvo su intervención en este proceso. Así fue que se alzaron compositores que no eran intérpretes ni ejecutantes de talla profesional o que, inclusive, no podían tocar siquiera un instrumento. De hecho, en nuestra época los hay que dependen de otros para orquestar sus composiciones.

En muchos sentidos, Lukács, Bloch y Adorno fueron románticos y serían herederos de aquel reclamo por un arte como forma de sabiduría que hiciesen filosófos del romanticismo de la estirpe de Schelling y Schopenhauer. Indudablemente, sus escritos asumen que las artes —y, en especial, la música— son, de cierto modo, algo integral en el conjunto de la sociedad.

Hacia fines del siglo XIX, el sostén aristocrático y eclesiástico de los músicos se esfumaba dando lugar a una nueva industria de conciertos cimentada en públicos masivos. Algunos de quienes recién se iniciaban como compositores descalificaban a ese auditorio de masas, tildándolo de filisteo —aquel que acepta únicamente lo conocido y lo que no plantea problemas de comprensión. Los compositores se dieron más y más a la tarea de escribir música ya no para el público sino para sus colegas. Ello precipitó la aparición de un nuevo factor entre el compositor y los oyentes: el crítico y periodista que

actuaría como mediador entre el creador artístico y el público. La continua reducción de las viejas formas de patrocinio —cortes, iglesias, municipalidades— impulsó al compositor a acercarse a las flamantes industrias de conciertos y de grabaciones así como a la novel burocracia estatal y cultural que pretendía auspiciar —y controlar— las artes. La moderna proliferación de universidades e instituciones burocráticas que patrocinan las artes ha agudizado las tendencias separatistas de los compositores.[17]

Podemos observar la metamorfósis del compositor que va de un artesano responsable ante su comunidad hasta el intelectual que, adoptando una postura de vanguardismo, se consagra a experimentos deliberadamente incomprensibles o repugnantes —pero siempre proclamando su compasión por los oprimidos, alegando que la música debe ser fea, si no de qué otra manera se puede expresar la fealdad de esta época. Este será el sello del siglo actual.

Contra este trasfondo desarrollará Adorno su sociología y su estética musicales. Un elemento central para Adorno lo constituyó la era de los campos de exterminio nazis. A partir de ese horror y de la desesperanza por el mundo de la posguerra que había sido incapaz de parir la revolución, se construye una filosofía y una estética de supremo pesimismo. Pareciera que este pesimismo total buscaba ser un desafío directo a la filosofía de la esperanza de Ernst Bloch, mientras que la glorificación que hizo Adorno del sistema dodecafónico de Schoenberg tenía su blanco en el apoyo que Lukács brindaba a las exploraciones folkloristas y populistas de compositores como Mahler, Janacek y Bartók. Así pues, también

17 Adorno en su *Introduction to the sociology of music*, p. 146, escribe: "...en realidad ya no hay partidarios musicales entre la opinión pública como aquellos de Gluck y Piccinni, o de Wagner y Brahms. Han sido reemplazados por escuelas que riñen en el cenáculo...".

se opuso a la estética musical de Lukács. (Las relaciones personales e intelectuales entre los tres autores son en verdad muy complicadas y apenas comienzan a ser examinadas por los especialistas. A menudo, una alusión hacia algún compositor puede arropar el desdén de uno de este trío por cualquiera de los otros dos.)[18]

Muy brevemente, la sociología de la música de Adorno posee las siguientes características principales:[19]

1. Adorno rechazaba la dominación de la industria de la cultura. Esta había transformado la música en un satisfactor. Cualquier paseante podía ir por la calle silbando un tema de Mozart o de Beethoven; pero con ello su experiencia de esa música era completamente pasiva. Tal sujeto no se esforzaría por comprender la transición formal y la relación entre las varias partes de la estructura musical —su arquitectura. Se limitaría a aplaudir las melodías bonitas cada que reapareciesen. De este modo, la industria de la cultura había aprisionado las grandes obras del pasado, reduciéndolas a la condición de un satisfactor, un *best seller* admirado sin ser realmente comprendido.
2. En consecuencia, rechazaba también una sociología de la música que asumiera la imagen de sondeos de mercado equiparables a las encuestas de popularidad de una marca de jabones o de cigarros.
3. A fin de contrarrestar el cautiverio de la música en manos de la industria de la cultura, Adorno demandaba de la música moderna que eclipsara, forzosamente, las grandes obras del pasado mediante la destrucción

18 En la introducción de David Drew a los *Essays on the philosophy of music*, de Adorno, pp. XXX, XXXIV-XXXV, y XXXVIII ss., se halla material ilustrativo.

19 La principal fuente para estas observaciones es la *Introduction to the sociology of music*, de Adorno. La circunstancia de que este libro haya sido fruto de una serie de conferencias radiales transmitidas en Alemania puede explicar la poco usual claridad (en Adorno).

de su lenguaje musical. El arma era el sistema dodecafónico de Schöenberg que podía desvanecer armonías, escalas, claves, cadencias, así como la representación inteligible de los temas musicales. En particular, debía diluirse la arcaica distinción entre armonía y disonancia. En este aspecto, Adorno se oponía por completo a que los compositores emplearan "patrones de identidad" y, por esa razón, rechazaba toda música popular. Adorno se alineó de lleno en este punto con ciertas formas de vanguardismo.

4. Adorno reconocía los alcances del crítico. El nuevo público masivo, ansioso por la música pero inseguro en cuanto a sus gustos y necesitado de una guía autorizada, dependía del crítico que, en sus columnas, ejercía un poder de vida o muerte sobre los compositores y los intérpretes. Esto es lo que justamente ha conducido a la condición contemporánea de las artes, dominadas por la creación artificial de reputaciones infladas (y el oscurecimiento de genuinos artistas), producto de una publicidad falsaria. (Claude Debussy contribuyó, con su periodismo musical, a este fenómeno. El estilo de su crítica ha sido imitado por innumerables periodistas: el lenguaje y el tono de sus escritos es propio del lánguido joven decadente a quien todo le aburre, muy señaladamente las obras maestras. Y la crítica en sí misma se ha convertido en un pseudo-arte, plagado de una pretenciosa jerga estética de todo tipo —sociológica, estética, psicoanalítica— a la que Adorno contribuyó de manera importante.)
5. La laguna entre arte popular y arte culto era algo manipulado por "el sistema" y debía ser repelido. Compositores como Haydn y Mozart habían poseído un sello popular, al igual que Johann Strauss. Pero la música popular convertida actualmente en satisfactor está "envilecida", "...defiendo de manera inconsciente el pernicioso sistema existente", y sus rasgos

característicos son la banalidad y vulgaridad. La música popular puede, de hecho, según Adorno, "trastornar la conciencia de quienes están expuestos a ella". Los compositores de operetas producían una especie de "música de confección" y Adorno detectaba una liga entre esa actitud frente a la substancia musical y ciertos espectáculos norteamericanos como *Pins and Needles* o *The Pajama Game.*[20] Adorno se exasperaba en especial ante el supuesto de que el arte popular depende de patrones o moldes uniformes de identificación (como si la música clásica perteneciente a las artes cultas no tuviese una dependencia similar ¿cuál consideraría él que era la función de los temas identificables y sus desarrollos temáticos, o de los patrones de las cadencias y los acordes de modulación?). A últimas fechas, el repudio despreciativo de Adorno por la música popular y el jazz ha merecido una lectura crítica reprochándole su desdén mandarinesco por el arte popular, al que descartaba englobándolo, todo, como *kitsch*. Y, sin embargo, mantenía dos opiniones al respecto ya que concedía —a regañadientes— que la canción popular, en particular en Norteamérica, podía tener "melodías bellamente arqueadas" y fecundos virajes de frases y armonía, además de que muchas canciones populares parecían conservar su encanto y carisma durante años. A tales canciones solía llamarles "las encinas"; no estaba claro por qué existían y debían estudiarse, pero —se apresuraba en añadir— la música popular es "objetivamente falsa" y por consiguiente dañina.[21]

6. La estética musical de Adorno se hallaba por completo gobernada por sus opiniones políticas y veía todo en términos simplistas: Aquello a lo que él llamaba "fascismo" estaba en lucha contra lo que él denomi-

20 *Ibid.*, pp. 21 y ss.
21 *Ibid.*, pp. 37-38.

naba como "socialismo". Jamás consideró que la historia pudiese hacer obsoleta *del* antinomia o que toda una gama de otras formas sociales y políticas podrían existir. Coherente con esa visión politizada de la música, Adorno hermanaba el sistema dodecafónico de Schoenberg con las fuerzas del progreso y la revolución en tanto que el estilo de composición de Stravinsky se fundía con la reacción y el fascismo. Por lo demás, parece haber malinterpretado los intentos de Bartók por reconciliar el folklorismo con ciertas características del estilo de Stravinsky, en particular con sus elementos neoclásicos. Una bipolaridad tan simplista lo encaminó hacia un atolladero inevitable: primeramente, la adopción que hizo Stravinsky de la técnica dodecafónica fue una seria contrariedad. En segundo lugar, a medida que el paso del tiempo tornó innegable el valor de la obra de Bartók, Adorno trató subrepticiamente de borrar sus huellas pero Lukács le pilló los dedos con un mordaz reproche por su lectura originalmente errada:

> No es accidental que Adorno, cuya teoría musical postula el punto de vista de Schoenberg como la única salvación, encontrase algo sospechoso en la óptica folklorista de Bartók. Es natural que personas como él soslayen al grande y verdadero innovador, cuya actitud genuinamente revolucionaria despedaza los fundamentos humanos en que reposa aquella innovación que no pasa de ser meramente formal.[22]

A pesar del lenguaje un tanto desorbitado utilizado aquí por Lukács (¿en verdad, la mera escritura musical de Bartók "despedazaba" los fundamentos humanos? (¿Cómo?), su juicio acerca de la trascendencia de Bar-

22 György Lukács: "Béla Bartok. On the 25th Anniversary of his death", p. 54. Esto puede reflejar la diferencia generacional entre ambos.

tók es más certero que la desestimación ensoberbecida de Adorno —que este debió modificar.

En la medida en que Adorno tenía a la música casi nada más como un problema político, Wagner le representaba un dilema irresoluble. De una parte, Wagner era visto como un antecesor del nazismo —un teórico del racismo y el antisemitismo, un pensador indigesto y vulgar pero, no obstante, una personalidad musical de gran originalidad y fuerza y, ante todo, un precursor de Schoenberg: sin Wagner no habría habido Schoenberg. En su libro *En busca de Wagner*,[23] escrito entre 1937 y 1938, Adorno optó por anatomizar a Wagner con ayuda de las muy discutibles armas del psicoanálisis y el marxismo. Bajo esa sociología marxista, la música de Wagner era presentada como una expresión de las fuerzas sociales: "Wagner fue, *malgré lui*, un impresionista, como era de esperarse del estado retrógrado de las fuerzas humanas y técnicas de producción y, consecuentemente, de la doctrina estética de la Alemania de mediados del siglo XIX. . ." Sin haberse percatado de ello, Wagner expresaba "la unidad de las fuerzas productivas de la época"; su tratamiento de los temas musicales era análogo a laborar en una banda de producción industrial.

> La obra de Wagner se acerca a los satisfactores de consumo del siglo XIX que no tenían otra aspiración que ocultar todo signo del trabajo que había sido invertido en ellos, acaso porque cualquier rastro visible sería un recuerdo demasiado vehemente para la gente, de la apropiación del trabajo de otros, de una injusticia aún palpable. . .[24]

Este tipo de polémicos escritos no presentan una argumentación razonada. Más bien, las imágenes borrosas

23 Theodor Adorno: *In search of Wagner*, traducido al inglés por Rodney Livingstone; Thetford, Inglaterra, New Left Books, 1984. Primeramente publicado como *Versuch Psüber Wagner* en 1952.

24 *Ibid.*, p. 83.

tienden a desvanecer a los hombres en el escenario de las fuerzas sociales; son las fuerzas sociales las que generan la estética musical wagneriana, sus libretos y su música e, incluso, aquellas innovaciones musicales que —sin Wagner estar consciente de ello, ni pretenderlo— conducirían hacia Schoenberg. En efecto, Wagner ha sido proscrito de su propia obra vital al tiempo que le son atribuidas todas clases de motivos, impulsos e instintos ocultos que son claros para Adorno pero que volvería a Wagner irreconocible ante sí mismo.

La polémica de Adorno contra Wagner también parece inscribirse en su disputa con Lukács y Bloch, diseñada como un ataque a los escritos —mas favorables y compasivos— de Bloch sobre el compositor de Leipzig. Allí donde Adorno se entregó a "explicaciones" devastadoras que intentaban destruir a Wagner, Bloch escogió el camino de la descripción poética —una tarea mucho más difícil, por cierto.[25] Una detallada comparación de la visión de cada uno de los dos autores acerca de Wagner atraería el interés de sociólogos y estetas musicales.

Los intelectuales de vanguardia

Estos tres talentosos hombres crearon una sociología de la música a partir del carácter político y marxista de su pensamiento. Sus escritos acerca de la música en la sociedad ofrecen una serie de juicios acertados sobre algunos artistas específicos más una percepción puntual de la relación entre música y sociedad. Paradójicamente, esta percepción está mezclada con nebulosas declaraciones en torno a las formas bajo las que las relaciones de producción engendran, de alguna manera, los géneros y estilos musicales. Con frecuencia uno tiene la sensación de que estos autores se meten en honduras. Los tres

[25] Ernst Bloch: *Essays on the philosophy of music*; III: "Paradoxes and the pastorale in Wagner's music.

pretenden salirse con la suya a toda costa: la musica está integrada a la sociedad, es un producto social; la música es revolucionaria y puede reventar los cimientos del orden existente (Lukács); es "una suerte de analogía de la teoría social" (Adorno) y es creada anticipando otro tipo de sociedad por lo que ayuda al advenimiento de esa nueva sociedad (Bloch). Los tres prefiguran la política cultural que parecemos haber heredado de la Nueva Izquierda, o, que quizás surgió sólo después del colapso de la Nueva Izquierda. La idea de una redención cultural tuvo un auge breve después de la resaca posterior a los sesenta. Los tres, asimismo, despliegan el abracadabra dialéctico que usa la paradoja en lugar de la reflexión y de la indagación. Adorno es el más indulgente consigo mismo en este aspecto. Su escritura está abrumada con paradojas en cada página. He aquí algunos ejemplos:

> El arte ayuda a esclarecer sólo oponiendo la oscuridad a la falsa claridad; luego muestra sus propias tinieblas. . .[26]
>
> La inhumanidad del arte debe triunfar sobre la inhumanidad del mundo por el bien de lo humano. . .[27]
>
> La música está condenada pero, a su vez, este proceso histórico la restaura en una posición de justicia y paradójicamente le obsequia la oportunidad de continuar su existencia. La decadencia del arte en un orden falso es de suyo falsa.[28]
>
> Tal vez el arte sólo será auténtico cuando se haya sacudido la idea de autenticidad.[29]

Y esto sigue y sigue. He intentado colaborar una parodia de este estilo:

> Para Adorno, escribir el *doble-pensar* antes y después de que Orwell inventara el *doble-pensar* —que no Orwell sino la para-

26 Theodor Adorno: *Philosophy of music*, p. 15.
27 *Ibid.*, p. 132.
28 *Ibid.*, p. 113.
29 *Ibid.*, p. 217.

doja de la época lo creó a través de Orwell—, es una proeza que apenas logra esconder su poco alcance.*

La teoría de la vanguardia

Tal es el título de un extraordinario estudio de Renato Poggioli,[30] en donde el autor rastrea los cambiantes significados históricos del vanguardismo. Este comenzó como una "alianza entre el radicalismo artístico y el político", pero evolucionó hacia una especie de dialéctica opositora a cualesquier estilos que prevalecieran en determinado tiempo. Poggioli etiqueta dicho *antagonismo* como aquel que está no sólo contra la tradición sino también contra el público. La secta y el movimiento artístico se convierten en una casta. Y en razón de esto, el artista moderno se "desclasa", pudiendo alternar entre dos posturas: "a veces plebeyo, a veces aristocrático; ya un dandy, ya un bohemio. . .". Y ambas posturas constituyen, a la vez, "manifestaciones iguales y opuestas de una idéntica condición mental y de una idéntica situación social". Poggioli enfatiza que fue precisamente este espíritu bohemio el que provocó las manifestaciones de antagonismo vanguardista hacia el público.

De ahí, el arte vanguardista se desplazó hacia otras posiciones: "abajo-con-el-pasado" (en italiano, *antipassatismo*), que pronto se volvió *futurismo* y glorificación de la máquina; *nihilismo*, que asumiría varias formas; *dadaísmo* y otras versiones de oscurantismo; *agonismo*,

* N. de los Ts.: El autor se vale de la idea que concibió George Orwell en su obra *1984* acerca de la práctica de pensar y hablar en un lenguaje doble (*doubletalk* y *doublethink*). Una reciente traducción al español utiliza el término *doble-pensar*. Véase George Orwell: *1984*, traducción de Rafael Vázquez Zamora; Colecc. "Destinolibro" vol. 54; México, Ediciones Destino, 1984.

30 Renato Poggioli: *The theory of the Avant-Garde*, traducido al inglés por Gerald Fitzgerald; Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968. (Reimpreso por Harper & Row, 1971.)

una suerte de esperanza y procura de la catástrofe; *experimentalismo* y, desde luego, *alienación.*

Resulta claro que, de una manera u otra, Lukács, Bloch y Adorno fueron influidos por el vanguardismo y confiaron en reclutarlo para sus propósitos políticos. Pero aun cuando prepararon las poderosas armas de la crítica sociológica y cultural contra otros, no examinaron suficientemente sus propias raíces en el movimiento vanguardista. En especial Adorno parece haber intentado hacer de estas peculiaridades vanguardistas una característica permanente, congelada y hasta atemporal, de su estética. El propio Poggioli señala que György Lukács "nunca enfrentó directamente el problema particular del vanguardismo"; sólo lo trató de pasada:

> De hecho, él se inclinaba a atribuir un valor exclusivamente negativo al concepto de vanguardismo. La única forma de arte moderno que le parece anticipar el futuro o sea, como él lo diría, progresista, continúa siendo la tradición realista —sobreviviente y, a veces, perviviente. Esta fue siempre el objeto principal de sus indagaciones. Lukács mismo asigna la tarea de juzgar las semillas del futuro en el arte de hoy, no a la crítica contemporánea sino a la historia del mañana...
>
> Con seguridad hay un elemento de verdad en el aserto de que la cualidad vanguardista de una determinada obra de arte... sólo se puede percibir con cierta conciencia futura. Podemos afirmar que ningún crítico emprendedor se la podría pasar sin rendirse ante el encanto de la utopía futurista. Pero no resulta justo ni exacto limitar el progreso del arte a un sólo tipo de contenido (la sociología marxista) ni a un sólo estilo (la narrativa realista).[31]

Vemos, pues, que György Lukács se sitúa en una peculiar relación a medias con el vanguardismo, estando en cierto sentido de cara al futuro pero asimismo atado a la tradición de la narrativa realista. Es esta relación la que

[31] *Ibid.*, pp. 170-171.

tal vez hizo tan cauteloso su acercamiento a la menos realista de las artes, la música.

Adorno se halla más cerca a la vanguardia; en su *Filosofía de la música moderna* encontramos un párrafo que insinúa una posible explicación:

> La música está intrincadamente enlazada con lo que Clement Greenberg llamó la división de todo el arte en *kitsch* y vanguardismo, escindido de la cultura oficial. Hoy la filosofía de la musica es posible solamente como filosofía de la musica moderna. La mera esperanza es que esta cultura proclamará su propia defunción: contribuye sólo al avance del barbarismo. . .[32]

A pesar de la verdad que contienen estas palabras, Adorno ha pasado por alto varias cosas importantes:

1. Las dos actitudes —la producción del *kitsch* y la producción de las complejidades vanguardistas— pueden coexistir en la mente de un mismo artista (considérese, por ejemplo, "La noche transfigurada" (*Die verklaerte Nacht*), de Schoenberg: ¡un monumento a lo *kitsch*! Y en verdad lo mismo puede decirse acerca de las complejidades disonantes del Tercer Concierto para piano de Prokofiev al lado de su Sinfonía "Clásica").
2. Adorno descarta los elementos genuinos en la música popular; la canción popular norteamericana de entre 1900 y 1950 fue algo original; la única música que llegó a suscitar una reacción mundial.
3. Si suprimimos la desagradable palabra *kitsch* y, en cambio, nos referimos a los elementos populares o folklóricos en el arte, podremos detectar que muchos artistas muestran una embarazosa mezcla de dos elementos distintos en su obra: los elementos folklóricos de una parte, y la experimentación vanguardista de otra. Tal encontramos en Mahler, en Bartók, en Cha-

32 Theodor Adorno: *Philosophy of music*, p. 10.

gall, en innumerables otros. La lucha, no siempre fructífera, por reconciliar estos elementos parece haber sido un factor importante en las artes, al menos durante los pasados cien años. Los artistas se valieron de estos dos recursos bien diferentes, en su lucha por escapar de los estilos y temas del arte "imperante", del arte "burgués", del arte "académico". Sería difícil encontrar un término preciso que satisfaga lo que intento expresar sobre este punto. Acaso la mejor manera de describir aquello a lo que estos artistas se han opuesto, es decir que las obras de arte que han comprobado ser de mérito perdurable llegan a ser tenidas como parte de una *tradición*; y es justamente a esto a lo que el vanguardismo se ha opuesto, más que a ningún estilo artístico o a escuela alguna. Más aún, hemos llegado a presenciar el surgimiento de un cuerpo de académicos y de críticos que se han autodesignado como guardianes de la "tradición", como si fueren curadores de un museo —grandioso pero invisible— de la cultura.

4. Con todo, el vanguardismo se ha definido a sí mismo no sólo en cuanto a lo que se opone; ha llegado a mostrar un contenido y un carácter específicos cabalmente retratados por Poggioli. Lukács, Bloch y Adorno sostuvieron una relación compleja pero poco clara con el vanguardismo; su falta de claridad en esta relación constituye una limitación a la fecundidad de su sociología de la música.

Conclusión

La sociología de la música que nos proporciona este talentoso trío contiene muchos elementos valiosos; la imagen general se desfigura por las anteojeras políticas e ideológicas que usaban y que, con frecuencia, los condujeron a aseveraciones generales, vagas y nublosas acerca

de los vínculos entre el desarrollo musical y el desarrollo social. Uno desearía aquí un Max Weber que sometiera esas aseveraciones bastas a alguna suerte de examen histórico. La condición misma de la música de hoy demanda una sociología de un tipo diferente al enfoque de ellos tres: la fragmentación de la música en una multiplicidad de estilos y de públicos; la cornucopia de opciones que hace disponible casi toda la música de todas las épocas alrededor del mundo, la división y especialización de públicos para los clásicos, los experimentos vanguardistas, la música folklórica, el rock, la música punk y cualquier otra cosa; la coexistencia de más de un estilo de composición. Todo ello significa que la sociología de la música, hoy, no puede ser encuadrada por un solo enfoque filosófico.

Hacia una estética marxista

Silvia Durán Payán

Lukács, el hombre, así como su teoría, permanecen vivos y son una constante invitación a la reflexión y a la crítica. El interés despertado por su teoría y las polémicas levantadas a su alrededor, son relevantes. En este escrito consideraré algunas de las críticas más generalizadas de su teoría, y mostraré otra cara —que creo es la verdadera— de los planteamientos de Lukács.

En primer lugar, me voy a referir al Lukács dogmático, "padre del realismo" y por tanto, a su estética normativa.

> La estética lukacsiana representa, en el campo marxista, el logro más fecundo de la concepción del arte como forma de conocimiento. Como estética del realismo cautiva con sus penetrantes análisis y surgentes hallazgos, pero, al erigir en criterio de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa.[1]

De acuerdo a esta cita, el dogmatismo lukacsiano se originaría en el hecho de postular como único criterio de valor esas condiciones que sólo el realismo puede satisfacer. Coincido con el doctor Sánchez Vázquez en el sentido de que Lukács entiende que el arte, el gran

[1] Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Editorial Era, 1967, p. 41.

arte, el que ha perdurado, es el arte realista. Esto es, sin lugar a dudas, lo que sostiene Lukács, pero para poder entender cabalmente su proposición es necesario referirse a su concepto de realismo. Para Lukács, el realismo no significa una determinada técnica o técnicas de producción artística; no significa un estancamiento en una sola forma; tampoco un retrato de la realidad.

El doctor Sánchez Vázquez apunta claramente, a que la afirmación de Lukács establece la historicidad de las formas, el continuo proceso del arte.

> El arte es, pues, una de las formas por las cuales el mundo, la realidad se descubre al hombre. Esta realidad, por supuesto, se halla en proceso constante de cambio, y de ahí la necesidad de que varíen los medios de expresión. La historicidad de la realidad objetiva impone, a su vez, una historicidad de los medios expresivos, y, con ello, determina el movimiento mismo del arte.[2]

Las acusaciones en contra de Lukács, en el sentido de que plantea una sola técnica, una forma por excelencia, parte de un mal entendido de la proposición lukacsiana. Lukács establece su concepto de realismo desde una proposición filosófica y no desde la descriptiva de técnicas o modos de hacer, sugeridas en algunas historias de arte. El concepto de realismo de Lukács se refiere directamente al modo específico de aprehensión de la realidad, en su sentido estético. Es bien sabido que Lukács tomó como punto inicial la teoría del reflejo a fin de establecer una diferencia entre modos del conocimiento: conocimiento científico, conocimiento estético y conocimiento cotidiano como formas del conocer. Éstas, en tanto que formas de aprehensión de la realidad, muestran el mismo proceso de apropiación de la realidad por vía del pensamiento, están interrelacionadas y se distinguen entre sí

[2] *Ibid.*, p. 40.

por las formas propias de su expresión. Aparte de las diferencias que Lukács establece entre la forma científica y la estética quisiera subrayar que el reflejo estético de la realidad la reproduce para de ahí construir la realidad de la obra artística. En otras palabras, este conocimiento no es idéntico al científico; aunque como formas del conocer se interrelacionan, se tocan y a veces parece que son lo mismo. El conocimiento estético permite entender lo que de general, lo que de universal hay en la misma inmediatez, en lo singular. El sujeto que produce arte asimila estéticamente la realidad para luego proceder a crear otra realidad; la realidad artística, que el artista crea y produce de acuerdo a sus intereses, necesidades, proyectos, etcétera.

Esta realidad, la artística, se va conformando a través de la producción del arte. Dice Lukács que este reflejo artístico debe reflejar fiel y objetivamente la realidad. Al expresar la tesis anterior, Lukács establece que ese reflejo fiel y objetivo se refiere a construir la realidad artística de acuerdo a la legalidad de la realidad histórico-social. De tal manera que en los siguientes capítulos de su obra Lukács se dedica a mostrar desde un planteamiento dialéctico las relaciones entre fenómeno y esencia, condiciones subjetivas y objetivas. En relación con el concepto de verosimilitud aristotélico, lo que Lukács propone es una construcción "veraz" de la realidad artística. Al proponernos esta veracidad, Lukács implica criterios estructurales para el análisis del arte, al mismo tiempo que señala la concepción del mundo que implica el arte realista y con esto la supremacía del contenido en general y en última instancia así como también el partidismo y la posición ideológica que muestra todo trabajo artístico y que se ha de traducir en una determinada forma. Siguiendo a Lukács, podríamos decir que la obra de arte es la "que consigue captar rectamente, según el contenido, la dirección y la proporción, lo nuevo esencial que apa-

artística. Al señalar la supremacía del contenido, se hace manifiesto el sentido real del arte en tanto que informa sobre lo nuevo esencial para el hombre y desde luego permite conocer más intensa y subjetivamente al mundo desde la objetividad. Hay en Lukács muchas tesis y principios de la naturaleza estética en forma embrionaria, los cuales por este carácter es menester que todo estudioso de la teoría estética los desarrolle, los concretice, para mostrar su efectividad. Por ejemplo, tomemos dos novelas: *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato y *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Dos novelas, creo yo, representativas de la literatura contemporánea latinoamericana; representativas no sólo por su valor artístico sino también porque implican diferentes concepciones filosóficas características de nuestro país. Sin hacer un examen profundo, ya que no es la intención de este trabajo, tomemos en consideración la filosofía en el cual están apoyados ambos textos. La primera, la de Sábato, responde a una concepción más bien heideggeriana, donde por lo tando, se plantea el caos, la sinrazón, la falta de legalidad y lógica del mundo. De esta concepción (contenido), surge una forma hoy llamada abierta, quiere decir: no hay lógica en el entrelazamiento de las partes que componen la novela, los personajes y las situaciones no están claramente significados, la proposiciones formales obedecen a un planteamiento caótico, sin orden, sin lógica interna. Así, la supremacía del contenido se confirma al mostrar que la dación de forma está en absoluta concordancia con el contenido "inicial". Desde luego, creo, sin llegar a equivocarme, que Lukács hablaría de arte decadente en el caso de Sábato, mientras que en caso de Carpentier, de realismo crítico ya que estamos frente a una forma cerrada, donde hay consecuencia lógica y cronológica en los planteamientos mismos de la obra, en el contenido como en la estructura, y donde la concepción del mundo proviene del traba-

rece en su período, y que es capaz de desarrollar una dación de forma adecuada orgánicamente al nuevo contenido, nacida de él".[3] La mayor parte de las críticas hechas a Lukács detienen sus observaciones en el aspecto ideológico, así como en la supremacía que otorga al contenido, sin percatarse que obstruyen la posibilidad de un estudio inmanente del arte que incluya el aspecto ideológico. De esta manera podríamos plantear sin duda alguna, que sus proposiciones no tienen fundamentación y que obedecen más a exigencias políticas que a juicios estéticos. Estas posiciones traicionan una de las tesis fundamentales de la estética lukacsiana que permite entender el proceso de estructuración del arte. En esta tesis, Lukács muestra la unidad dialéctica de toda forma artística, donde el contenido muta la forma y ésta muta al contenido. Esto nos permite entender también que de la adecuada estructuración de los elementos del arte surge la estructura; nos muestra la supremacía del contenido en tanto que todo contenido, para su mejor formulación, crea su propio espacio formal y con esto la originalidad del objeto artístico, donde cada obra realizada con estas condiciones se erige como una verdadera forma de arte. Estas proposiciones, que parten del estudio inmanente del arte, nos llevan como consecuencia necesaria a planteamientos de carácter ideológico.

En términos de información, ¿qué se desprende de toda obra de arte?: la síntesis creativa que se mueve de manera constante entre lo nuevo y lo viejo. De esta forma, toda obra de arte parte de la regla, de las técnicas, de las formas anteriores para crear, con elementos nuevos distintos y necesarios a su composición, un objeto artístico que integra lo nuevo y lo viejo en una forma "superior" que conduce a la construcción de la realidad

[3] Georg Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista (sobre la categoría de la particularidad)*, traducción Manuel Sacristán, México, Editorial Grijalbo, 1965, p. 219.

jo y estaría por tanto muy cercana al planteamiento marxista de Lukács.

Volviendo a los aspectos críticos de Lukács, encontramos por lo que toca a sus apreciaciones artísticas valoraciones injustas. Así, borra de "un plumazo" escuelas artísticas completas; juzga, en algunas ocasiones, sólo por la ideología que se desprende de ellas. Hacer esto en nombre de la estética es imperdonable por más que entendamos su formación clásica, su posición política. Sin embargo, si desarrollamos sus tesis, obtendremos una premisa estética que permite entender la unidad dialéctica de contenido y forma; soterrando definitivamente y dando cabida al concepto de una estructura independiente, válida en sí, resultado de la adecuada mutación entre forma y contenido. Tal como el ejemplo anterior, la obra de Lukács está llena de sugerencias que en el campo de la estética contemporánea son fundamentales y a las que no hemos hecho caso por prejuicios que intentan examinar a este autor sólo desde su labor como crítico o sólo desde sus errores.

Pasamos ahora a corto punto implicado en la tesis recién descrita: proposición de que toda obra de arte debe contener lo esencial al hombre, la llamada autoconciencia de la sociedad, así como también la afirmación de que la obra de arte produce conocimiento para el sujeto espectador, o sea que define al hombre en su mundo. Por estas aseveraciones se explica que se juzgue a Lukács como dogmático ya que a través de sus análisis sobre partidismo, exige lo que podríamos llamar una ideología revolucionaria, renovadora y optimista, y rechaza al arte que tiene como su centro de información una falsa concepción del mundo. Para aclarar estas proposiciones, hemos de hacer notar lo siguiente: cuando Lukács habla de arte decadente, lo hace al menos en dos sentidos uno, el estrictamente ideológico, donde el arte concuerda con la ideología burguesa y el otro, que per-

tenecería a la esfera estructural, y que se referiría a toda obra mal estructurada. Ambos conceptos se implican: de un contenido que proviene de una ideología decadente surge una forma decadente. Este arte tiene su manifestación más exacta en aquellos países donde la ideología dominante, la ideología de la burguesía, se impone al artista y desde luego al arte. No quiere esto decir, como falsamente se ha planteado, que Lukács sostenga que todo el arte producido en una sociedad decadente tenga que ser igualmente decadente; pero al surgir la actividad artística en tal medio social, se encuentra más propensa a seguir este tipo de ideología. En la base de estas afirmaciones, por supuesto, no sólo se encuentra una preocupación política, sino también estética. Esta posición de Lukács obedece a sus criterios marxistas, los cuales creo, son absolutamente válidos.

Siguiendo al doctor Sánchez Vázquez, hay que establecer primero que toda teoría debe su validez a que proporciona un conocimiento verdadero y objetivo:

> Esto significa que el valor de verdad de una teoría no depende de la ideología que ha permitido descubrirla, que se hace presente o se transforma en su contenido interno o que impone cierto uso o función práctica de ella... Es indudable que la ideología condiciona la aceptación o el rechazo de una teoría social o económica. . ., pero su validez cognoscitiva es independiente de la ideología implícita en esa aceptación o en ese rechazo.[4]

Sin embargo, ". . .la neutralidad ideológica es imposible, ya que la ideología influye o se hace presente, en un sentido u otro, en el surgimiento de una teoría, en la búsqueda de la verdad, en el contenido interno de la teoría misma y en el uso o función práctica de la ciencia

[4] Adolfo Sánchez Vázquez, *et al.*, *La filosofía y las ciencias sociales*, México, Editorial Grijalbo, 1976, pp. 306-307.

social".[5] Menciono esta tesis de Sánchez Vázquez, con la cual estoy totalmente de acuerdo, porque me parece que Lukács construye una teoría a partir de un cuerpo de verdades objetivas y que su llamada posición de neutralidad ideológica, por la cual ha sido criticado, es falsa. Cierto que toda teoría debe sus verdades a la precisión de sus investigaciones y no estrictamente hablando a la ideología que la acompaña, pero también es cierto que toda posición teórica implica una visión ideológica que se entreteje a lo largo de toda la teoría. En este sentido, diré que Lukács no sólo no es ajeno a esta posición sino que de manera consciente formula su ideología en todos sus textos. Esta ideología lo hace rechazar ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas y esto es lo que le ha sido más criticado.

Pensemos qué ocurre con el arte contemporáneo que aparentemente de modo libre recorre todos los caminos posibles de la experimentación artística. Tomemos un ejemplo, el de Dadá, padre indiscutible de las artes actuales. Dadá surge de la inconformidad, de la crítica a los valores burgueses, del rechazo a la mentira. Pero ¿cuál es la respuesta de Dadá? Presos de la ideología burguesa, los dadaístas se refugian en el subjetivismo, en el no diálogo, en las catarsis nocturnas, en la burla. Criticando los valores burgueses, toman los antivalores como patrón de vida y por tanto cierran el círculo de la ideología burguesa. ¿Cuál es el destino de Dadá? La producción para la galería, los promotores, es decir, la entrada triunfal del arte a las leyes del mercado capitalista. ¿Cuál es su herencia ideológica? El subjetivismo, el "importamadrismo", el arte elitista y la profunda burla a los espectadores solidifica los prejuicios. Pero desde un punto de vista artístico, abrieron las puertas a la experimentación, desarrollaron el arte y produjeron, entre muchas obras mal

[5] *Ibid.*, p. 312.

logradas, valores como el "Desnudo bajando la escalera", de Duchamp.

Frente a esta postura simultáneamente surgieron otras como la de Lenin, quien vivía a una cuadra del cabaret Voltaire, y tampoco creía en la sociedad burguesa. Su camino, sin embargo, no fue el de la toma de los antivalores burgueses sino el de una crítica constructiva que tomando lo bueno y rechazando lo malo construye valores nuevos por medio de la revolución. No por casualidad Hugo Ball escribe en sus memorias: "son dos caminos, el de él y el nuestro, la historia juzgará cuál es el correcto".

En verdad, no se puede juzgar en general y sólo por su ideología al arte. Dadá, desde el punto de vista ideológico, representa ampliamente la llamada falsa conciencia, aunque artísticamente nos haya dado riqueza en la construcción de la realidad artística. Por su parte, Lukács respondiendo a la coherencia de su pensamiento, tiene que rechazar por razones políticas la influencia y la desviación ideológica que estas tendencias han difundido. Mas la crítica lukacsiana no se detiene ahí; ella implica también, como ya dijimos, una crítica estructural y una crítica al sentido y función del arte.

El arte, según Lukács, constituye el trabajo humano donde el sujeto logra expresar lo objetivo por medio de lo subjetivo, lo general por la singularidad, la razón por el sentimiento, el conocimiento por medio de imágenes. El arte tiene como centro de su preocupación al hombre, al ser social. En el proceso de asimilación del objeto, Lukács advierte que éste es el sentido y la preocupación del arte. A través de su estudio sobre la perdurabilidad artística, encuentra lo que el hombre ha elegido para permanecer y esto lo lleva a ver al realismo como el gran arte. No es la suya una decisión arbitraria y dogmática, sino el resultado de una investigación de naturaleza artística, filosófica e histórica. Sin embargo, Lukács llega a rechazar ciertas creaciones del arte contemporáneo las

cuales se ajustarían a sus propios criterios sobre realismo: como es el caso de *Guernica*, de Picasso. Las partes claramente ideológicas, de juicio, de gusto, que tiene la obra de Lukács, hay que descartarlas, para quedarnos con los criterios estéticos que constituyen su verdadero aporte. Estaríamos de acuerdo en entender que las funciones del arte son múltiples: de diversión, de ornamento, de juego, de contemplación, de experimentación, etcétera, pero también aceptaríamos que el hombre no ha rescatado todo el arte como perdurable, que ha habido una elección, y Lukács muestra las constantes en ella. El arte actual no se ha expuesto, todavía, al juicio del tiempo, no podemos en ese sentido hacer afirmaciones contundentes, aunque sí podemos tener sistemas valorativos.

Reconozcamos que Lukács pudo haber cometido errores y hacer juicios parciales y es indudable que el mejor ejemplo para ilustrar sus tesis son las artes temáticas, pero también es indudable que sus principios no son suficientes para explicar el arte abstracto, como sí lo son para estudiar la novela realista. Aunque Lukács no terminó su *Estética*, nos dejó como legado los *Prolegómenos a una estética marxista*, que es un cuerpo teórico, sistemático, congruente que traza el camino adecuado para poder construir la estética marxista.

Retomemos ahora el planteamiento inicial: ¿cómo construir la estética? A Lukács se le acusa de contenidista y se señala reiteradamente su olvido, su descuido del estudio de la forma en el arte. Esta aseveración es parcialmente errónea: nunca como hoy hemos avanzado en los estudios formales del arte: la semiología, la semiótica, la informática, la lingüística, etcétera, nos han abierto un panorama rico y sustancioso sobre los llamados problemas formales. A estas corrientes debemos los exámenes más completos y minuciosos sobre lenguajes artísticos. Sin embargo, esta riqueza en ocasiones se diluye, dado el método y la concepción filosófica en que se apoyan. El

mejor de los estudios inmantentes nunca retorna a lo general y por esto tal concepción del arte es siempre parcial; los métodos son prestados de otras ciencias con otras necesidades y, por lo tanto, no pueden cabalmente determinar el objeto de su estudio. Ponen en el centro de sus exploraciones al verbo, para negar de inmediato la comunicación real, objetiva, la transmisión de pensamientos y de emociones, el sentido relacional del lenguaje. Sin embargo, con su aportación hacen lo que los marxistas no hicieron, lo que ellos descuidaron y por eso nos abren una perspectiva nueva, rica.

Lukács no estudia tan ampliamente el lenguaje del arte, pero sí nos da el método y la concepción adecuada. Me parece que hoy el trabajo para la estética sería crear la posibilidad de reunir todas las aportaciones hechas con el método del materialismo histórico-dialéctico que es propio de las ciencias sociales, y correctamente científico: un trabajo de la estética que lograra el examen tanto inmanente como general del arte (lo que no es una idea nueva, pues entre otros ya Della Volpe lo intenta).

Para terminar, me referiré a lo que considero uno de los aspectos básicos de la obra de Lukács, quizá el más relevante: sus aportaciones metodológicas para construir una verdadera estética marxista.

Las primeras proposiciones que surgen en el campo de la estética marxista están orientadas en lo general hacia la sociología del arte o bien se delinean en los programas de una política cultural. Esta tendencia es comprensible, ya que los problemas políticos inmediatos de la época obligan a estos teóricos a emprender una lucha de carácter ideológico en todos los campos. Por otra parte, y dadas las tendencias de lo que había producido en estética, había que rescatar el trabajo irracionalista en las cuales se hallaba preso. Los conceptos del arte como producción, el arte como trabajo, el arte como producto social, etcétera, fueron fundamentales en tanto posibilidad de ubicar

al arte en su territorio natural: el de la realidad social. El sociologismo empezó su lucha contra las corrientes formalistas; reubicó al arte bajo una concepción dialéctica que había sido sistemáticamente ignorada, mostró también los errores y prejuicios del subjetivismo, en fin, dio la lucha adecuada contra las concepciones de su época que parecían negar en cada momento la posibilidad de un trabajo científico que entendiera al arte como un objeto de producción social, con una relativa autonomía, fuente de un conocimiento específico, que por lo tanto contenía una determinada ideología. Desde luego en todas esas ideas había una nueva concepción de los fines y funciones del arte. Por lo tanto, históricamente la sociología del arte cumplió un papel de importancia primordial y pudo encauzar una reflexión sobre una estética marxista.

Esta meditación se prolongó inútilmente y obstruyó la posibilidad de la construcción de la Estética marxista. Es en este momento, con la lucha ideológica y teórica emprendida en contra del formalismo, cuando los marxistas centraron sus esfuerzos en lo que luego se convirtió en un diálogo de sordos: el marxismo, reclamando la necesidad del estudio social del arte, y los formalistas acusando a los marxistas de haber olvidado el estudio inmanente de la producción artística. Mientras esta discusión continuaba, ambas posiciones llegaron a planteamientos muy importantes que permitían una aproximación más cercana a la interpretación del fenómeno estético, pero ni una ni otra estuvieron en disposición de retomar los planteamientos del contrario.

Por otra parte, los teóricos del marxismo se ocuparon de hacer un examen de las obras de Marx, para esclarecer el significado de sus conceptos, la existencia de un método marxista, el proceso del pensamiento del propio Marx, etcétera, esto es, el marxismo tuvo que desarrollarse lentamente en tanto que el camino que se emprendió

era, ante todo, dilucidar lo que verdaderamente había dicho Marx. Los incesantes artículos en torno al significado de conceptos tales como la enajenación, la ideología, etcétera, o bien la polémica sobre el método, retrasaron, lo que podríamos llamar la nacionalización del marxismo, su desarrollo y construcción. Los enfrentamientos y las discusiones entre marxistas y demás pensadores aportaron material suficiente para ocupar su espacio teórico. No quiero negar la necesidad y utilidad de estas discusiones; sino establecer las condiciones que determinaron que el problema de la construcción de la Estética marxista se pospusiera.

Con algunos acuerdos básicos en cuanto a los principios del marxismo, así como también con el reconocimiento de las aportaciones hechas por la semiología, la semiótica, la lingüística, etcétera, se intenta hoy construir una estética que no detenga sus reflexiones sólo en forma o sólo en el contenido. Un ejemplo claro podría ser el trabajo de Galvano Della Volpe o de Julia Kristeva. En el caso de estructuralistas y semióticos, la inclusión de la dialéctica abrió una dimensión importante a sus estudios inmanentistas; el papel social del arte vino a constituir un problema importante en sus estudios. Sin embargo, por válidos que fueran los frutos de estas teorías, estas corrientes, debido al método utilizado, no pudieron dar cuenta del fenómeno artístico en su totalidad, en tanto que no hubo un verdadero retorno del objeto a lo general. Sus métodos, prestados de la matemática o la física, sitúan al lenguaje como centro de sus estudios; pero es un lenguaje que no llega a la comunicación social real, que no se ocupa de entender la transmisión de pensamientos y emociones que devienen del lenguaje artístico y que sigue dejando tanto al productor como al receptor en una determinación abstracta hipotética. Por otra parte, el marxismo empieza a hacer propias las teorías del lenguaje y de la misma manera a ocuparse

de los problemas formales, pero sin lograr todavía la síntesis que permita recoger todos estos avances. Es extraño que los marxistas recurran a las aportaciones de la lingüística estructural y sin embargo, dejen en el olvido estudios como el de Stalin. ¿Temor o prejuicio?

Me parece que la contribución central de Lukács es la de haber abierto el camino adecuado para la elaboración de la estética marxista. El método, y la gran mayoría de sus tesis constituyen los *Prolegómenos* que hemos de desarrollar descartando sus errores, incluyendo los adelantos de las otras tendencias filosóficas, determinando nuestro objeto de estudio hasta llegar a la categoría más simple (tal vez la de imagen) y entonces habría que volver a hacer el camino a la inversa para encontrarnos ahora ya no con una representación caótica sino con el arte como una rica totalidad de determinaciones y relaciones diversas. Sólo entonces podremos construir la verdadera Estética marxista.

Lukács y Weber: utopía versus Realpolitik

Sara Sefchovich

Es una mañana de 1904, o quizá, una noche. György Lukács lee, discute, se emociona con Ibsen y Strindberg. Con sus amigos organiza un teatro al aire libre para llevar esos autores a la clase obrera. Lee y discute, piensa, y sueña con el socialismo, imita lo que sabe que pasa en Berlín, escribe en revistas, codo a codo con los poetas, lleno de afanes de innovación.

Cinco años después el joven Lukács, a los 24 años de edad, se gradúa como doctor en filosofía con una tesis que da cuenta de su interés por el teatro: *La forma dramática*, que después se convertirá en el primer capítulo de su libro *Historia evolutiva del drama moderno* publicado en 1912. Lukács se pregunta cómo es el drama moderno, qué estilo tiene, cuáles son sus temas y también cuáles sus silencios. Ya desde entonces se advierten sus inclinaciones filosóficas, su búsqueda de la relación del arte con las causas económicas e históricas: "En cada época sólo es posible determinada concepción de la vida".[1]

Lukács lee novelas, las analiza, las interpreta. El resultado de estas lecturas y de sus estudios sobre estética y teoría de la literatura se publica en varios escritos: *Meto-*

[1] Georg Lukács prólogo a "Historia evolutiva del drama moderno", en *Sociología de la literatura*, Madrid, Ed. Península, 1967.

dología de la historia de la literatura (1910), *Cultura estética* (1911) y, el más célebre, *El alma y las formas* (1911), que es según Demetz "una colección de soliloquios llenos de sensibilidad sobre la naturaleza del arte moderno".[2] Este libro reúne lecturas de Kassner, Kierkegaard, Novalis, Storm, George, Hoffmann, Phillipe, Stern y Ernst. Lukács, lector de filosofía y de literatura. Lukács buscando en las formas literarias la expresión de contenidos mentales, de "ciertos modos de ver y sentir la vida".[3]

En 1913 Lukács va a vivir a Alemania y conoce a los intelectuales más importantes de la época. Además de filosofía y novelas, Lukács lee teoría del arte y psicología. El resultado es un libro muy famoso, *Teoría de la novela*, "primer trabajo –según él mismo– en que las conclusiones de la filosofía hegeliana se aplicaron de forma concreta a los problemas estéticos"[4] y primer trabajo también en que ya no aborda a autores y obras sino géneros literarios a los que busca explicar como productos históricos. Con las categorías hegelianas de lo abstracto y lo concreto, la totalidad y la alienación, establece diferencias entre el arte épico y el dramático y se explica el origen, desarrollo y decadencia de la novela ("epopeya de la era burguesa" según la frase de Hegel). La idea central de Lukács, como la de su maestro, es que el mundo griego era total, armónico y cerrado y que esto se rompió con la irrupción del proceso histórico, perdiéndose la unidad original. Es bello aquel lamento lukacsiano que reza "El cielo estrellado de Kant ya no brilla en la sombría noche del puro conocimiento, no aclara ya el sende-

2 Peter Demetz, "Georg Lukács como teórico de la literatura", en *Marx, Engels y los poetas*, Barcelona, Ed. Fontanella, 1968, p. 269.

3 István Mészáros, "El concepto de dialéctica en Lukács", en G.H.R. Parkinson (editor), *Georg Lukács: El hombre, su obra, sus ideas*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1973, p. 68.

4 Fritz Raddatz, *Georg Lukács*, Madrid, Ed. Alianza, 1975, p. 26.

ro a ningún viajero solitario y en el nuevo mundo, ser hombre es estar solo".[5] Solo y leyendo se quedó Lukács mientras otros de su edad iban a la guerra. Incapacitado, esperó y desesperó. De esta su crisis, "la misma de la burguesía" según afirma Raddatz, saldría sin embargo una solución diferente, pues de entonces data el camino que va del *refaire sa vie*, de Rimbaud, a la onceava tesis sobre Feuerbach, o sea, su camino hacia Marx.[6] A la lectura de poesía y teatro, de novelas y filosofía, Lukács agregó la lectura de Carlos Marx y Rosa Luxemburgo y además inició su participación política, con las famosas polémicas y las autocríticas que culminaron en 1929, cuando durante un año en Moscú se dedicó íntegramente a sus estudios de estética, trabajando junto con Mijail Lifshitz quien descubría por entonces nuevos textos de Marx que iluminaría a nuestro autor.

En los años treinta Lukács se establece en Berlín hasta el advenimiento del fascismo. Desde el punto de vista de una teoría de la literatura, este período es de importancia decisiva, pues durante estos años se convierte, a pesar de que hoy lo nieguen alumnos suyos como Mészáros, en el portavoz de las posiciones de Moscú y en el fundamentador (menos grosero como afirma Deutscher)[7] del realismo socialista. Su trabajo en estos años es un intento por unificar la intención política con las exigencias estéticas, de modo que las suyas son propuestas más de una vez contradictorias; "por una parte reprueba aquello que es artísticamente insatisfactorio y previene contra una literatura proletaria mal entendida, pero por otra parte,

[5] Georg Lukács, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1974, p. 34.

[6] Georg Lukács, "Mi camino hacia Marx", en Emilio Uranga, *Mi camino hacia Marx*, México, Federación Editorial Mexicana, 1976, Georg Lukács, *op. cit.*

[7] Alan Swingewood y F. Sonolet, "La teoría de la literatura de Lukács", en *L'homme et la societé*, París, 1972.

en cuanto a los modelos de los que extrae sus criterios, se basa en ejemplos clásico-realistas".[8] Los ejemplos seguirían siendo los mismos durante toda su vida. Las exigencias a la literatura también. La diferencia radica en la perspectiva política que animó al crítico Lukács durante estos años.

En efecto, Lukács reproduce en la literatura la idea de unificar a las fuerzas democráticas y socialistas en un frente popular contra el fascismo. Quiere asociar a los novelistas burgueses más importantes a la lucha antifascista arrancándolos de las interpretaciones reaccionarias de que eran objeto y rescatándolos como herencia para la clase obrera. Pretendía, según Lichtheim "elaborar una teoría de la estética que fuera para el nuevo mundo socialista de la Europa del Este lo que el idealismo alemán y Hegel en particular habían sido para el mundo burgués".[9] Lukács luchó en el campo de la teoría literaria por establecer un puente de unión entre la literatura pasada y presente con la socialista que él veía para el futuro y así salvar parte de aquella cultura que se hundió irremediablemente con la Primera Guerra Mundial y con la Revolución rusa. El humanista y el revolucionario trataban de conciliar sus contradicciones. Pero además, Lukács quería también salvar el placer estético de la lectura, quería utópicamente recuperar ese algo que se calificaba de idealista y retrógrada: el goce.

Durante sus años en Alemania, Lukács se dedicó a polemizar sobre la interpretación marxista de la literatura: ¿cómo debían evaluarse las formas artísticas de la burguesía en las diferentes fases de expansión del capitalismo?, ¿cuál es su relación con el estado de conciencia de clase en que surgieron? o ¿si dependen más bien de una evolución autónoma relacionada con los cambios en

[8] Raddatz, *op. cit.*, p. 70.
[9] Georg Lichtheim, *Georg Lukács*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1973.

las técnicas de producción y comunicación, en la estructura del público y en factores relativamente independientes de las ideologías?, ¿son necesariamente decadentes las formas literarias que pertenecen a una sociedad decadente? Estas preguntas que son las que se plantea Helga Gallas,[10] se pueden sintetizar en una preocupación por explicarse las condiciones de posibilidad, la génesis de las formas artísticas y su relación con la conciencia, el problema de lo que se debe entender por arte y la situación de éste, dentro del sistema de la infra-superestructura.

Lukács defendió desde entonces y para siempre (o casi siempre, pues al final de sus días recapituló) la posición de que una literatura antifascista, marxista (y además gozable, aunque eso no lo decía), se debía elaborar con el método narrativo del siglo XIX. Por eso Brecht lo acusó de formalista, adorador de formas antiguas a cualquier precio. Lukács creía que sólo este "modo de plasmación artístico"[11] conducía a la buena literatura.

En 1933 emigra a la URSS y durante diez años trabaja en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias. Esta será la época de las grandes investigaciones histórico-literarias. Imaginemos otra vez a Lukács. Ahora no importa si es de mañana o de noche. Son diez años difíciles, de soledad y confinamiento. Con los lentes puestos, encorvado como lo recordaría tiempo después Victor Serge, camina por las calles de Moscú o se encierra en su pequeño departamento a leer. Los autores de novelas que escoge son los clásicos, aquellos a los que Mittenzwei llamó "hitos en la lucha ideológica por la totalidad del hombre, por su restauración".[12] Lukács los analiza, bus-

10 Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 1973.

11 Este es un concepto lukacsiano y así lo traducen al español Manuel Sacristán y Jacobo Muñoz en las obras completas de Lukács, México, Ed. Grijalbo, 1979.

12 Mittenzwei, "Die Brecht-Lukács Debate", citado por Helga Gallas, *op. cit.*

cando su significación intelectual y estética y construye una teoría. ¿Por qué lee novelas Lukács? Su oído —afirma Demetz— "siempre se adaptó más a la sustancia masiva de las novelas y a las cualidades metafísicas de la tragedia que a las frágiles implicaciones del verso".[13]

La teoría lukacsiana de la literatura encuentra su categoría más importante en el realismo. Para Lukács, "La gran literatura realista retrata los problemas, excavando en todas las regiones del pensamiento y el sentimiento humanos".[14] Por eso el realismo no es para él un estilo entre otros sino que está en la base de toda literatura: "Los estilos sólo pueden surgir dentro del realismo o en relación a él, aunque esta relación sea de hostilidad".[15]

¿Qué quiere decir Lukács con realismo? Se refiere al modo de escribir la novela del siglo XIX. El ejemplo perfecto para él es Balzac. Le parece que este tipo de estructuración novelesca refleja la realidad porque: 1. Está orientada al tipo, es decir, reproduce los rasgos típicos, en circunstancias típicas. 2. Presenta la plasticidad y la existencia autónoma de los personajes así como las relaciones entre ellos. 3. Puede comprometerse en la gran tarea de crear un orden social nuevo y un nuevo tipo humano. 4. Deja libre la evolución de las situaciones conforme a la evolución histórica y social, independientemente de si ello va o no de acuerdo con las concepciones del mundo de sus autores. 5. Se aleja de la clase dirigente por considerar la vida de ésta como pecaminosamente vacía, privada de sentido e inhumana y se acerca a los problemas de la vida del pueblo que son los únicos que permiten una visión del mundo verdaderamente humanista.[16]

13 Peter Demetz, *op. cit.*, p. 295.

14 Georg Lukács, *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1965, p. 300.

15 Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, México, Ed. Era, 1971, p. 59.

16 Georg Lukács, *Ensayos sobre el realismo*, *op. cit.*, p. 190.

Estas premisas que según Lukács existen en toda literatura realista (y que afortunadamente sus propios ejemplos desmienten), le hacen rechazar con pasión y fervor cualquier forma de escribir diferente, ya fueran las exploraciones del alma de Dostoievsky o la indiferencia y resignación de Hamsun y France, la inmediatez del naturalismo de Zolá, el existencialismo de Sartre o la angustia de Kafka. Tiene razón Demetz cuando afirma que para Lukács "la historia parece conducida por una fuerza misteriosa que sólo conoce tres grandes momentos de plenitud clásica: los que llevan al arte desde la noble gloria de Grecia por los picos intermedios del clasicismo alemán hasta la renovada gloria de la era comunista".[17]

Clásico, realista, le parece a Lukács aquello que puede reflejar lo socialmente necesario en lo individual, lo genérico en lo unico, lo universal en lo particular, "la plena representación de la totalidad del hombre y del momento", "los determinantes humana y socialmente esenciales de un período histórico".[18] Y esto lo encuentra sólo en cierta literatura, aquélla que su mente de rabino, y de humanista formado en la tradición del siglo XIX le permite, una que no entiende el realismo de Flaubert ni el de Proust, ni el de Kafka que no puede entender el código de los nuevos tiempos que de tan realista parece irreal. Su concepción es la del héroe ejemplar y no la de los pequeños seres de todos los días. Lukács cree que Balzac y los grandes realistas no vacilan en describir lo que realmente ven a pesar de sus prejuicios, y esto, que quién sabe si es cierto, le impide entender la coherencia vital y las críticas en la literatura de Brecht, que son tan definitivas como fueron en su momento las de Goethe a quien él tanto admiraba.

17 Peter Demetz, *op. cit.*, p. 295.

18 Giuseppe Bedeschi, *Introducción a Lukács*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1974, p. 94.

¿Cómo piensa Lukács que se llega al realismo? Sostiene una teoría del reflejo según la cual la conciencia refleja a la realidad que existe fuera de ella. Esa realidad es objetiva y los seres humanos la aprehenden ya sea conceptualmente (como en la ciencia) o penetrándola gracias a la imaginación (como en el arte). El reflejo estético le parece a Lukács privilegiado porque sólo él "comprende y reproduce con sus medios específicos la totalidad de la realidad en su riqueza desplegada de contenido y forma".[19] Lukács afirma así que la obra de arte tiene una unidad que la realidad no tiene: "ella refleja en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas y esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada".[20] Para Lukács el arte y la literatura, son al mismo tiempo reflejo de la realidad objetiva y posibilidad de mejorarla (porque le dan la unidad que ella no tiene), principio ordenador de la vida que resuelve el mundo fragmentado y alienado. Esta totalidad del arte se refiere por supuesto solamente a aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva para la porción de vida que se plasma. Al afirmar esto, Lukács entra en el problema de la esencia y la apariencia, de definir cuáles son las determinaciones importantes, cuál su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida. Y si respecto a la realidad exige que se distinga lo esencial de lo fenoménico, en la obra de arte en cambio, por su idea de la unidad, afirma que la esencia se resuelve completamente en fenómeno y que no puede existir ninguna forma autónoma separada de él: La forma es únicamente la esencia del contenido —dirá repetidamente Lukács— "las formas son los medios de que dispone el arte para expresar el contenido".[21]

19 Georg Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista*, México, Ed. Grijalbo, 1969, Obras completas, 19, p. 226. Véase Bedeschi, *op. cit.*, p. 99.

20 Georg Lukács, *Significación. . ., op. cit.*

21 Georg Lukács, "Balzac y el realismo francés", en *Ensayos sobre el realismo, op. cit.*, p. 19.

Captar adecuadamente la realidad, su esencia, es el sentido último del arte, y al mismo tiempo este sentido, que no es separable de la forma, no puede ser otro que la representación de destinos particulares de hombres particulares. Para Lukács en el arte no hay leyes generales, hay un movimiento donde la singularidad y la universalidad se resuelven y encarnan en la particularidad. Con esta noción construye la de tipo, que es el "extremo despliegue de las posibilidades virtuales, extrema representación de extremos que concretiza al mismo tiempo los límites de la totalidad, del hombre y de la época".[22] Es delicioso ir siguiendo a este portento de cultura, a este ambicioso excepcional, como va armando una teoría redonda, como va buscando en cada novela que lee un paradigma, algo que le ayude a completar las deficiencias y pobrezas de la vida, una utopía y una profecía. Lukács concibe al escritor como un intermediario, aquel capaz de seleccionar adecuadamente y con honestidad lo que objetivamente muestra la realidad. Lukács exige al escritor tomar una posición frente a los problemas del mundo y seleccionar, entre la infinita variedad de posibilidades estilísticas, aquella que le permita plasmar correctamente la realidad. Le exige dar un salto dialéctico, pasar de su esencia subjetiva a una esencia objetiva de la realidad histórico-social de la época. Le exige saltar una brecha que él mismo saltó y le ataca duramente cuando fracasa. Por eso para Lukács, realismo y humanismo son prácticamente sinónimos. Porque al plantearle estas exigencias obliga al artista a ser necesariamente progresista y democrático, lo cual para él, quiere decir entender la evolución natural de la historia y sentir amor por el pueblo. La gran literatura tiene necesariamente un carácter popular y, además de causar placer estético, tiene una misión de

22 Peter Ludz, "Marxismo y literatura-Introducción crítica a la obra de Georg Lukács", en Georg Lukács, *Sociología de la literatura*, *op. cit.*, p. 267.

educar, de despertar nuestra conciencia y mantenerla despierta. Imaginemos otra vez a Lukács apasionadamente buscando en las novelas que lee un aprendizaje, exactamente en el mismo sentido que medio siglo antes propusiera Marx: conocer, educar y rescatar.

Se ha dicho que Lukács leía novelas, que su oído estaba más adaptado a la sustancia masiva de este género que a la suavidad de la lírica. Pero ¿por qué esto? En sus primeros textos se ocupó del drama griego y shakesperiano que a pesar de su distancia en el tiempo tenían para él los mismos principios de composición y de origen: religiosos, festivos y solemnes. Luego del Renacimiento le parece que esto cambia: "En el drama moderno ya no sólo chocan pasiones sino ideologías, visiones del mundo".[23] Se convierte entonces en "un drama moralista que tiene frente a sí el problema histórico de la desesperación".[24] El abismo que encontró Lukács entre el drama primitivo y el burgués será clave para su teoría porque es precisamente lo que le llevó a explicarse el origen de la novela como la forma por excelencia del capitalismo y de la burguesía para la cual el drama ya no servía. Entonces, la epopeya queda como la literatura de la infancia y la juventud de la humanidad (porque expresa la adecuación entre el alma interior y el mundo exterior además de que forma una totalidad acabada en sí misma) y la tragedia es la literatura de la conciencia y la muerte, de la soledad, forma literaria que él llama de la "madurez viril".[25] Esta madurez viril es para Lukács la que corresponde a la sociedad burguesa y capitalista, con cuya historia y evolución está estrechamente vinculada la novela. El héroe novelesco sabe siempre el carácter vano de sus esperanzas y de su búsqueda (no se engaña,

23 Georg Lukács, "Historia evolutiva del drama moderno", en *Sociología de la literatura, op. cit.*, p. 251.

24 Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Ed. Era, 1966.

25 Georg Lukács *Sociología de la literatura, op. cit.*, p. 103.

por eso es literatura de madurez). Y aunque los autores utilicen recursos para pretender resolver esta tragedia (como el de la ironía, que es "la mayor libertad posible en un mundo sin Dios")[26] sabe que la lucha es inútil. Esta tesis de Lukács es una vieja gema del más puro humanismo burgués.

Con ella pudo explicar a la novela como un desarrollo lento, donde las etapas se suceden paulatinamente y donde la acción no necesariamente tiene un objetivo concreto. En ella no hay un héroe sobredotado sino un tipo, y el diálogo es menos fundamental que la descripción del medio ambiente. No es necesaria la autenticidad de los detalles pero sí que se expresen los movimientos que hacen patente la dirección, la tendencia del cambio social, de manera tal que la novela construya o plasme la representación de grandes momentos y deje para el final la aclaración completa o verdadera de la trama.

Para elaborar esta teoría Lukács leyó muchas novelas, muchísimas novelas. Si las recorremos y ordenamos cronológicamente, tendremos el resultado de casi ochenta años de lectura de novelas, hecha con toda su pasión por este género. A diferencia de su amor por el teatro, que empieza con los griegos y Shakespeare, su pasión por las novelas se inicia con la novela histórica que surgió a principios del siglo XIX, con la caída de Napoleón y cuyo máximo representante es Walter Scott, quien logra, según Lukács, mostrar la totalidad de la vida nacional inglesa partiendo de sucesos aparentemente insignificantes tomados del pueblo. Y lo mismo hacen los continuadores del género, el americano Cooper, el italiano Manzoni, los rusos Puschkin y Gogol y los alemanes Alexis y Meyer, este último considerado un clásico que junto con el tono histórico y la forma redonda supo modernizar y ampliar el género por incluir en él también a la vida afectiva.

26 Georg Lukács, *La novela histórica, op. cit.*, p. 293.

La Continuación de la novela histórica, ya en el sentido de una concepción del presente, la encuentra Lukács en el gran realismo de la primera mitad del mismo siglo XIX. Este realismo pudo nacer una vez terminado el período histórico de la aristocracia y cuando se hunden las esperanzas relacionadas con él. En adelante, afirma Lukács, la burguesía será la clase triunfadora y revolucionaria capaz de crear una literatura esencialmente progresista. El representante más destacado de esta línea es Balzac quien dejó de lado la pintura retórica de los escenarios, tal como lo venían haciendo los naturalistas y los románticos y retrató magistralmente a la sociedad francesa de su tiempo mostrando al mismo tiempo el germen de su destrucción. También Stendhal es para Lukács un gran realista, último representante de los ideales heróicos de la Ilustración y la revolución.

Las revoluciones europeas de 1848 representan para Lukács un cambio definitivo en la vida política y espiritual de la burguesía que afectó a la literatura hasta el punto de producir una obra alejada del presente y que encontró en la representación del pasado un medio para protestar, como afirmó Ludz, "honrada pero subjetivamente" contra la mezquindad del capitalismo. Pero al mismo tiempo, la decadencia de la literatura se inició en ese momento, pues con la desaparición de las condiciones sociales que eran propicias para el realismo en la literatura, los escritores se alienaron cada vez más y se convirtieron en simples espectadores de la vida social. En adelante la literatura sólo será capaz de crear hombre medios y no típicos, situaciones cotidianas y no esenciales.

> La gran cultura burguesa del siglo XVIII tuvo su fundamento social en el hecho de que la burguesía era efectivamente todavía la dirigente de todas las fuerzas progresistas de la sociedad... con el viraje hacia el liberalismo ya sólo es la ideología

de los más estrechos y limitados intereses de clase de la burguesía.[27]

Lukács escoge a Flaubert —nada menos que a Flaubert— como ejemplo del inicio de la decadencia de la literatura en las condiciones del capitalismo y afirma que:

> En Salambó están presentes de modo concentrado todas las tendencias de la decadencia de la novela histórica: una monumentalización decorativa, la desanimación y deshumanización de la historia a la par que su privatización. La historia se revela como una grande y pomposa escenografía que sirve de marco a un asunto puramente privado, íntimo, subjetivo.[28]

Los asuntos privados, íntimos, subjetivos, le parecen a Lukács pecados en la literatura.

Unicamente en Rusia y Escandinavia encuentra el autor que persistieron las condiciones favorables para elaborar una literatura realista "vigorosa, radical y audaz".[29] Esto se debió al retraso del desarrollo capitalista, al carácter aún feudal de su economía. Tolstoi, Dostoievsky y Gorki son para Lukács los más grandes escritores rusos. *La guerra y la paz* le parece la cúspide de la novela histórica y "la moderna epopeya de la vida popular"[30] que retrata la irrupción del capitalismo y el cambio que produjo en las relaciones entre las clases, sirviendo de fermento a la revolución. A la obra de Gorki la considera "La comedia humana de la Rusia prerrevolucionaria"[31] pues encuentra en ella el retrato de todo el proceso de maduración

27 *Ibidem*,, p. 242.

28 Georg Lukács, "El realismo ruso en la literatura mundial", en *Ensayos sobre el realismo, op. cit.*, p. 176.

29 Georg Lukács, *La novela histórica, op. cit.*, p. 99.

30 *Ibidem.*, p. 434.

31 Georg Lukács, prólogo de 1963 a la edición alemana de sus *Obras completas* en *Goethe y su tiempo, op. cit.*, tomo X, p. 7.

de la crisis revolucionaria y los escritos de Dostoievsky, autor al que alternativamente despreció y admiró, le parecen una protesta contra las miserias que produce el capitalismo.

La parte más importante en las lecturas de novelas que emprendió Lukács estuvo siempre dedicada a la literatura alemana. Así lo dijo: "La ocupación ideal y estética con la gran literatura alemana ha sido un elemento decisivo en toda mi vida. Empezó en la temprana juventud y no ha concluido nunca."[32] Las grandes cumbres de esta literatura son para Lukács el periodo weimariano de Goethe y Schiller y el romanticismo de Jena. El joven Goethe es un representante típico de la Ilustración que acepta los objetivos de la Revolución francesa pero no los métodos plebeyos de su realización. En *Los sufrimientos del joven Werther* muestra al hombre nuevo que nace en la sociedad que sigue al feudalismo y ya se plantea el problema del humanismo burgués, que es la lucha del hombre por el despliegue libre de su personalidad. En *Wilhelm Meister, años de enseñanza*, Goethe logra un producto de transición entre dos siglos, que resume las características de ambos en lo ideológico y en lo artístico. Se trata de la relación del escritor con su mundo, la lucha entre los ideales y la realidad y el triunfo de esta última. Goethe comprende profundamente los rasgos más esenciales de los seres humanos, y tiene la capacidad de elaborar lo típicamente común en lo individualmente diferenciador, lo que hace, además con una trama muy viva. Cuando Lukács analiza el *Fausto* se adivina su admiración por este intento goethiano por configurar todo el destino de la humanidad, por reflejar el proceso histórico y desbordar todas las normas y categorías sociales y humanas. Con las metáforas que tanto le gustan, Lukács

32 Georg Lukács, *Los realistas alemanes del siglo XVI*, en Obras completas, tomo XI, p. 113.

calificó a esta obra de "La Ilíada de la vida moderna", usando la frase de Puschkin. Por su parte, Schiller le parece el precursor de la estética hegeliana y un adorador de la antigüedad a la que pone como canon y modelo (inalcanzable) para la literatura. Los alemanes que más le interesaron fueron Heine, último de los grandes escritores burgueses que pudieron configurar ampliamente las contradicciones de la sociedad; Von Leist cuya obra inicia la moderna literatura alemana al mostrar la soledad de los seres humanos; Eichedorf poeta con una visión del mundo caótica y romántica; Büchner, revolucionario y campesinista; Keller novelista épico; Raabe quien hace un valeroso "ajuste de cuentas con unas ilusiones ya inservibles",[33] buscando conciliar el nuevo mundo del capitalismo con las viejas tradiciones alemanas, y Fontane, con las mismas ilusiones de los intelectuales burgueses. Con la caída de Bismarck y el ascenso al trono de Guillermo Segundo hay un cambio en las letras alemanas. Surge un movimiento interesado en lo popular y lo nacional así como en romper con las reglas de estilización y artificialidad que habían imperado hasta entonces. Lukács gusta de la figura solitaria de Hauptmann en su lucha por superar el naturalismo que a él tanto le disgustaba. En la época cuando, según él, se disuelve el realismo al surgir dudas sobre la posibilidad de conocer la realidad. Este camino conduce al nihilismo "cuyo vértice resultó ser la bárbara falsificación de la historia que fue el fascismo y las locuras del tercer Reich".[34]

En adelante Lukács se dedicó a estudiar a los escritores antifascistas de la emigración: France, Rolland, Shaw. Zweig, Feuchtwanger y los hermanos Heinrich y Thomas Mann. Todos ellos representaban la rebelión humanista contra el imperialismo. Particularmente Thomas Mann,

33 *Ibidem.*, p. 270.
34 Georg Lukács, *La novela histórica, op. cit.*, p. 310.

gran "amor intelectual" de Lukács según le llamó Deutscher,[35] le pareció la única posibilidad realista de nuestro tiempo. Lukács comenzó a leer a Mann muy joven. *Tonio Kröger* y *Alteza real* fueron una influencia determinante en su vida, muestra clara de la conciencia burguesa que se sabe en una lucha sin triunfo posible. El *Doktor Faustus* y el ciclo de las novelas de *José* insisten en el tema del individualismo burgués y de su vacuidad, que también sabrá expresar el personaje Adrían Leverkühn. Mann le parece el último gran escritor burgués y después de él, la nada. En los años cincuenta Lukács conoce, no sabemos si los lee, a Gide, Joyce, Proust y Kafka y se ofusca frente a sus personajes sin esperanza, deformados y angustiados. Lukács se enoja, anatemiza. Acusa de decadencia y de incapacidad.[36] La novela que va de Flaubert a Kafka y que es de la que arranca la novelística contemporánea no le gusta a György Lukács. Para él, el futuro futuro es el realismo socialista, una etapa en donde las tradiciones clásicas y lo mejor de la herencia burguesa se unirán para lograr una renovación, que será la descripción de todos los aspectos inmediatos y concretos de la sociedad representados artísticamente a partir de su propia evolución. Lukács lee a Scholojov y lo pone como ejemplo de una literatura socialista donde hay un final feliz, el cual a diferencia del de la literatura burguesa en que es una falsificación, será la verdad que refleja de modo concreto el gran proceso histórico universal que necesariamente tiene un desenlace optimista.

Aquí se equivocó Lukács, como lo demostraría el tiempo. La culpa la tuvo Hegel que le hizo creer que la *Fenomenología del espíritu* era historia en forma de novela y que mirar hacia adelante era lo mismo que mirar hacia atrás, que la utopía para el mañana consistía en

35 Isaac Deutscher, "Georg Lukács y el realismo crítico", en *El marxismo en nuestro tiempo*, México, Ed. Era, 1975.

36 Georg Lukács, *Significación actual del realismo. . ., op. cit.*

recuperar la armonía y la unidad del pasado hoy perdidas. De esta visión salieron las tesis lukacsianas y salió también su tragedia personal porque pasó su vida en busca de un ideal inalcanzable, el de la unión entre la perfección clásica y la libertad, entre la armonía y la totalidad del ser que fueron desde Sócrates hasta Hegel, la médula de la filosofía occidental. Toda su vida buscó Lukács en las novelas —precisamente en las novelas— este ideal. En ellas quería encontrar el camino para develar y edificar la realidad, la totalidad y la unidad que él suponía existían en la realidad. Idea genial ésta, pero también idea trágica, que tomada de su interpretación del pasado y de su amor por el pasado, terminó convertida en su utopía, en su sueño mesiánico y socialista. Un sueño contradictorio como todo en la vida y en la obra de Lukács. El marxismo lukacsiano, nacido de las posiciones hegelianas, confrontado con la realidad histórica que le tocó vivir, le permitió resolver en el arte ciertos problemas que le preocupaban. Pero en su afán por encontrar respuestas, afirmó cosas hoy insostenibles como que "el pensamiento se desprende de los objetos y el juicio se esfuerza por corresponder a las cosas",[37] es decir, construyó una teoría del reflejo que si bien fue útil en su momento para reconocer, frente al idealismo imperante, la existencia del mundo exterior y quitarle al arte su carácter volitivo y arbitrario, sin embargo resultó mecanicista, falto de mediaciones adecuadas. El arte no es sólo espejo, ni sólo forma de conocimiento, ni sólo representación de la realidad. El arte es eso y más y el artista no es sólo un reproductor mecánico. El arte es creación, no sólo imitación; el artista es creador, no sólo imitador. Por eso desde Brecht hasta Susan Sontag, durante treinta años, tantos intelectuales calificaron a Lukács de moralista, pues es la suya una línea humanista

37 Lucio Colletti, *El marxismo e Hegel*, en Bedeschi, *op. cit.*

que quiso deducir del pasado el deber ser del presente, y colocarlo como el modelo insuperable para el futuro. Cuando Lukács plantea que la única alternativa para un escritor moderno es Mann o Kafka, es decir, lo que llama un "realismo crítico verdaderamente vital" o una "decadencia artísticamente interesante", no queda más que contestarle con Zerraffa, que ¿quién de esos escritores está en lo cierto respecto a la realidad, si Kafka que ve en el hombre algo múltiple, complejo, contradictorio y por eso mismo vital y susceptible para el cambio o Mann que ya traza la figura del hombre unidimensional?[38]

Vista la literatura de hoy, los criterios lukacsianos nos resultan estrechos, normativos, hasta aristocráticos en su nostalgia por formas pasadas. Lukács aparece como un romántico. Ya lo dijo Löwy, un romántico anticapitalista.[39] Pero es la suya una teoría que aplicada al análisis de los textos es mucho más rica y compleja que lo que pretende. Lukács nos enseñó a buscar en la literatura algo más que impresiones, estilos, palabras, construcciones, nos obligó a ver la posición política, el compromiso y la visión del mundo del escritor. Nos obligó a preguntarnos por la historia y el país de cada obra, a buscar el sentido y la función del arte y la literatura. La suya resulta una teoría política e ideológica más que estrictamente literaria o artística y sólo aceptándolo así, con estas limitaciones y esta grandeza, podemos —por paradójico que parezca— recuperar a Lukács precisamente para la teoría de la literatura y aceptar entonces el amplio espacio que nos permite su trabajo y aquello en lo que es teóricamente productivo, que es mucho.

Sólo así Lukács aparece como lo que es y no le pedimos más: un audaz, apasionado, amoroso, enamorado,

38 Michel Zeraffa, "La nostalgia de la totalidad: Georg Lukács y Claude Levy Strauss en *Novela y Sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, p. 98.

39 Michael Löwy, *L'evolution politique de Lukács, 1909-1929*, tesis, Universidad de París, V, 1975, inédita.

de la literatura clásica, en un camino que recorre desde los griegos hasta la novela histórica, y el realismo del siglo XIX. Admiramos al Lukács lector apasionado y comprometido que ve al arte como capaz de sacar al ser humano de la animalidad y enseñarle a conocer y transformar su mundo y a sí mismo y en fin, al que cree en el arte porque lo ve como autoconciencia de la especie humana y como proyecto hacia el futuro: al que busca en cada obra de arte a la realidad social, y quiere explicarse el proceso de la historia, encuadrándola en un ciclo total de cultura, en toda su formación económica y social. En este sentido, como ya lo señaló Jameson, Lukács plantea al marxismo no sólo como una teoría política y económica sino también como una ontología, es decir, como un modo de recobrar nuestra relación con el ser.[40] Y ésta es su grandeza.[41]

40 Fredric Jameson, "The case for Georg Lukács, en *Marxism and form*, New Jersey, Princeton University Press, 1971.

41 Este texto es parte del libro de Sara Sefchovich, *La teoría de la literatura de Lukács*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

El concepto de fetichismo en Marx y en Lukács

Bolívar Echeverría

Si lo real es concebido como un universo de signos, nuestra vida práctica se revela como un constante cifrar y descifrar significaciones; actividad inmersa en el campo de eficacia de un código cuya historia *nos hace* al mismo tiempo en que nosotros *la hacemos*. El discurso cotidiano resulta ser así una lectura; pero una lectura que, al leer o revitalizar el texto escrito, lo transforma, lo convierte en un texto diferente. Por su parte, el discurso teórico sería un intento de poner en palabras y discutir lo que el código *dice* sin ellas, mendiante su silenciosa eficacia; un intento de formularlo y criticarlo que se convierte en interpretación de lo real en la medida en que su pretensión es siempre la de usar esa fórmula para desentrañar y juzgar el sentido de la vida cotidiana.

Aunque el discurso marxista se concibe a sí mismo como un elemento que pertenece esencialmente al movimiento histórico —a veces directo y definido pero a veces también tortuoso y oscuro— de la revolución comunista, su presencia como hecho específicamente teórico en la vida del discurso contemporáneo puede y debe ser juzgada en sí misma. El marxismo es, él también, una lectura-comentario de lo real, una interpretación que desentraña y juzga el sentido de la vida cotidiana.

Desde la época de su aparecimiento, el discurso marxista ha ocupado un lugar excepcionalmente conflictivo

en el universo del discurso teórico. En ocasiones, su lectura de lo real ha sido aceptada en sus grandes rasgos pero combatida en algunos de sus teoremas particulares; en otras, la aceptación de uno o varios de estos teoremas ha ido acompañada de un rechazo tajante de lo que en ella hay de visión del mundo. Lo que no puede negarse es que el discurso marxista ha sido en estos últimos cien años y sigue siendo actualmente un interlocutor ajeno pero al mismo tiempo indispensable en el escenario de la vida del discurso teórico moderno. Personaje ajeno, porque, al definirse a sí mismo como crítico, sólo interviene en escena para desquiciar la acción establecida en el guión que se representa; y personaje indispensable, sin embargo, porque, a fuerza de inmiscuirse ha hecho que los demás personajes lo deban tener en cuenta si quieren afirmar su propia identidad dramática.

A la lectura de lo real que propone el discurso marxista le han sido aplicados los tres procedimientos idóneos para descalificar a una lectura. Se la ha tratado, primero, como lectura *errónea* segundo, como lectura *insuficiente* y, finalmente, como lectura *ilusoria.*

La lectura errónea es aquella que es desmentida por el propio texto que pretende leer, y la de Marx sería errónea porque la historia del capitalismo no ha sido como él dice que es. Sólo después de la segunda posguerra, antes de que el mundo, ya exhaustivamente capitalista, entrara en la crisis actual —en la que el precario bienestar de las masas europeas y norteamericanas se revela como un simple islote en un océano planetario de miseria— este procedimiento descalificador era el más usual. La "ley marxista" de la "pauperización creciente del proletariado", se decía, por ejemplo, no ha tenido verificativo en lo real. O se decía también —y muchos lo siguen diciendo, con la misma visión estrecha que deja de lado el fenómeno contemporáneo del crecimiento monstruoso de la intervención del Estado en la vida de las socieda-

des— que la contradicción y la resistencia, postuladas por Marx de las nuevas fuerzas productivas y las viejas relaciones sociales capitalistas no ha podido ser constatada en ninguna parte.

El segundo procedimiento descalificador cree poder descubrir en la lectura de lo real hecha por Marx una lectura insuficiente; es decir, una lectura que deja sin descifrar un conjunto de significaciones esenciales que están presentes en el texto que pretende leer. La realidad del mundo moderno, se dice, sus conflictos y sus posibilidades, presenta niveles de determinación que no son reductibles al nivel puramente económico descrito y criticado por Marx. No todo lo que acontece en el mundo moderno es explotación de plusvalor y acumulación de capital; hay problemáticas antropológicas, sociológicas e históricas que pueden estar imbricadas con la reproducción capitalista de la riqueza, pero que tienen una existencia autónoma. La lectura crítica de la realidad moderna como una realidad que se autorreprime en beneficio del economicismo es juzgada así como una lectura empobrecedora de lo real: como si percibir la reducción economicista fuera lo mismo que crearla.

Pero es el tercer procedimiento descalificador del discurso marxista el que me interesa destacar aquí. No sólo porque en contraste con él se revela de mejor manera el aporte fundamental del marxismo de Lukács a la descripción y la crítica del mundo moderno, sino porque, a mi parecer, es el procedimiento más incisivo y el que más obliga al discurso marxista a definir el sentido y el alcance de su lectura-interpretación de lo real. Según este procedimiento, el discurso marxista implicaría una lectura *ilusoria* de lo real; no una lectura errónea ni tampoco insuficiente, sino una lectura que se guía según una formulación desvirtuante del código de lo real; una lectura que puede ser perfectamente coherente y exhaustiva, pero que, *al reconstruir* discursivamente el sentido de

lo real, le adjudica un centro de coherencia que resulta restrictivo, en obediencia a necesidades históricas que tuvieron vigencia en toda una serie de épocas pero que la han perdido ya definitivamente. Usando como etiqueta cómoda algo que en su autor original, Heidegger, es el nombre tentativo para un destino inquietante, se dice del discurso marxista que es el último gran representante de la "metafísica de Occidente". "Occidente" es un modo de existencia del ser humano que se organiza en torno al comportamiento técnico como el lugar privilegiado donde el ser de los entes adquiere su sentido más profundo y definitivo. De acuerdo al discurso occidental, el sentido del ser se da como inteligibilidad en la perspectiva primordial del poder técnico del hombre. La significación de lo real se revela en el encuentro de la instrumentalidad de los entes con la voluntad productiva del hombre. El marxismo resulta así la versión más acabada y final de este discurso en razón de que su descripción y su crítica de la modernidad no harían otra cosa que llevar a sus últimas consecuencias el mismo planteamiento básico de la modernidad occidental: la idea de que es el hombre como sujeto del poder técnico el que enciende en definitiva todo el sentido de lo real. El marxismo describiría y criticaría lo moderno en nombre de la posibilidad de una forma de sociedad en la que la existencia técnica del hombre, como ejercicio de poder, llegaría a su culminación; en la que no sólo la Naturaleza, sino la sociedad misma serían instrumentos de la acción que se guía exclusivamente por la razón instrumental. ¿Es así? ¿Es efectivamente el discurso marxista, por debajo de sus declaraciones revolucionarias, un discurso conservador e incluso reaccionario? La transformación de la modernidad, tal como él la plantea, ¿no implica acaso una ratificación del fundamento de esa modernidad?

Para el Lukács de los años veinte, el autor de la obra *Historia y conciencia de clase*, la respuesta a estas pre-

guntas debería ser afirmativa si por "discurso marxista" se entendiera únicamente lo que él llamaba "marxismo vulgar". El marxismo vulgar es el que construye su discurso a partir de una experiencia superficial o burguesa del mundo capitalista y que invoca por tanto una idea restringida de las posibilidades del cambio histórico revolucionario. El marxismo vulgar es el que sólo percibe la verdadera pérdida del sujeto social —que es la de su propio carácter de sujeto— bajo su forma abstracta, como simple pérdida de riqueza económica y de poder estatal. Dicho en otros términos, es el marxismo que no reconoce la mercantificación de la vida social como característica distintiva de la historia moderna y cuya teorización no puede arrancar así de los conceptos básicos de *fetichismo mercantil* y de *enajenación* o *cosificación* de la actividad humana.

Los comentarios que expondré a continuación versan sobre lo que en mi opinión, es el aporte más valioso de Lukács a la autodefinición y el desarrollo del discurso marxista como discurso crítico sobre la modernidad capitalista y sobre las posibilidades de su transformación revolucionaria. Me refiero a su propuesta de una problemática fundamental para el discurso marxista; aquella que resume en el párrafo inicial de su ensayo "La cosificación y la conciencia del proletariado": "No existe ningún problema de este periodo histórico de la humanidad que no remita, en último análisis, a la cuestión de la mercancía, y cuya solución no deba ser buscada en la solución al enigma de la estructura de lo mercantil."

La cuestión de la mercancía es la cuestión central, que organiza a todas las demás en la sociedad moderna.

"La estructura de la relación mercantil es aquí el paradigma de todas las formas de objetividad y de las correspondientes formas de subjetividad."

La circulación mercantil es "la forma dominante del metabolismo social" en nuestra época y, por tanto, to-

dos los problemas fundamentales que se presentan en ella "resultan del carácter de fetiche de la mercancía"; de esa "objetividad fantasmal" que adquieren para los hombres sus propias relaciones interpersonales en tanto que "relaciones cosificadas".

Esta propuesta de centrar el discurso marxista en torno a la problemática del fetichismo mercantil y la enajenación no representa otra cosa —y así lo entiende el propio Lukács— que un retorno a lo que fue el planteamiento más profundo y radical del proyecto teórico de Marx, no sólo esbozado en los *Manuscritos de 1844* sino realizado *in extenso* en la crítica de la economía política. Para Marx, la historia de Occidente, que culmina como construcción de la modernidad capitalista y que tiende a sustituir o refuncionalizar a otras historias que han existido paralelamente en el planeta, muestra un conjunto de peculiaridades, cuyo fundamento está en la organización del proceso reproductivo de la sociedad en torno a la circulación mercantil de los bienes producidos. El proceso reproductivo de la sociedad en Occidente tiende a su atomización en una infinidad de procesos privados de reproducción y los propietarios privados de cada uno de éstos sólo recobran una socialidad en la medida en que intercambian sus productos/bienes en calidad de mercancías. La modernidad capitalista es la forma culminante de este modo occidental de vivir en sociedad, por dos razones. En primer lugar, porque en ella la mercantificación se completa al expandirse más allá del mundo de los objetos —los bienes de consumo directo y los medios de producción— y afectan también al mundo de las personas; porque, en la modernidad, el propietario privado se convierte, él mismo, en propiedad privada de sí mismo, en mercancía fuerza de trabajo que él puede alquilar libremente a otros, a un precio determinado. Y en segundo lugar, porque la explotación capitalista, la apropiación del plusvalor producido por la fuerza de tra-

bajo tomada en alquiler —relación social que pasa necesariamente a organizar la socialidad de los propietarios privados a partir del mercado de trabajo— se convierte también en el principio conformador de la estructura tecnológica y el progreso de la producción y el consumo sociales.

Para Marx, la mercantilización de la vida social es la característica fundamental de la modernidad occidental porque la manifestación efectiva de todos y cada uno de los conflictos inherentes a la vida social del ser humano se encuentra mediada, es decir, posibilitada y modificada por la presencia dominante de la problemática estructurada en torno a la existencia de los individuos sociales como propietarios privados tanto de las cosas como de sí mismos en calidad de mercancías. Esta problemática dominante, la problemática social mercantil, es la que Marx intenta describir y explicar con el par de conceptos de "fetichismo" y "cosificación".

Los objetos mercantiles, propios de la vida social moderna —incluido el objeto fuerza de trabajo que reside en la persona humana— pueden ser descritos como fetiches, dice Marx, porque, de igual manera que los instrumentos mágicos de la técnica arcaica, poseen un doble estrato presencia, objetividad o vigencia social; son objetos "místicos" que fusionan lo profano con lo sagrado; objetos a un tiempo corrientes y milagrosos, sensoriales y suprasensoriales, físicos y metafísicos, que tienen un "cuerpo" y un "alma". El cuerpo corriente o profano de los objetos mercantiles está constituido por su objetividad "natural", en tanto que bienes producidos; es su presencia o vigencia como resultados del trabajo humano y como condiciones del disfrute humano. El alma milagrosa o sagrada de las mercancías, su objetividad "puramente social", consiste en su intercambiabilidad o valor de cambio en su presencia como porciones de sustancia valiosa que los capacita para ser cedidos unos a cambio

de otros. Esta segunda objetividad del objeto mercantil puede ser llamada "milagrosa", dice Marx, porque es en virtud de ella que acontece el "milagro" de la socialización entre los individuos modernos o propietarios privados. Estos, que por su constitución misma son individuos sociales, se encuentran sin embargo en una situación de *a-socialidad*. Si viven en sociedad es únicamente debido a que intercambian entre sí los productos de su trabajo; y, para que esto sea posible, es necesario que estos bienes producidos, que son cada uno de ellos cualitativamente heterogéneos o desiguales respecto de los otros, se homogenicen o igualen todos, *cualitativamente*, como valores para el intercambio o como partes, sólo *cuantitativamente* diferentes entre sí, de una misma sustancia valiosa. Así, pues, Marx llama fetiches a los objetos modernos o mercancías porque éstos, a más de poner —como cualquier otro tipo no moderno de objetos— la posibilidad de la reproducción *física* de la sociedad, ponen también la posibilidad de su reproducción *política*, es decir, la posibilidad de que exista un conjunto *efectivo* de relaciones sociales de convivencia.

Junto al concepto de "fetichismo mercantil" introduce Marx el concepto de *cosificación* (o *enajenación*). Más amplio que el primero, este concepto le permite a Marx describir el carácter peculiar de esa socialidad puesta por el mundo de los fetiches mercantiles, desentrañar la forma moderna de esa reproducción política de la sociedad.

Cosificación significa para Marx la sustitución de los nexos de interioridad entre los individuos sociales por nexos de exterioridad. En la medida en que sus relaciones son el reflejo de la "socialidad cósica" que impera en el mundo de los fetiches mercantiles, los individuos sociales no viven un *hacerse* recíproco, un actuar directamente los unos sobre los otros, sino que todos ellos viven un *ser hechos* por una entidad ajena, que los impele desde afuera, desde las cosas, a entrar en contacto entre sí.

Esta entidad ajena, la circulación de las mercancías, que orienta la vida de la sociedad y la marcha de la historia "a espaldas" de los individuos sociales, entra a sustituir al sujeto social concreto; actúa como una "voluntad" mecánica y automática cuyas "decisiones" carecen de necesidad por cuanto no obedecen a un proyecto subjetivo pues sólo representan el encuentro y la igualación casual o fortuita de la infinidad de voluntades individuales enclaustradas en el círculo estrecho de sus intereses privados.

Estos son los conceptos de fetichismo y cosificación mercantil en torno a los cuales Lukács propone que se centre el discurso marxista acerca de la modernidad. Conviene insistir en que no se trata de una propuesta dirigida a *reducir* todo el panorama problemático de la vida moderna a los problemas de su carácter de vida social cosificada, sino de la propuesta de una *vía de acceso*, considerada la más efectiva, a la variedad y la complejidad problemática de esa vida moderna.

No puede decirse que esta propuesta de Lukács haya tenido una aceptación amplia o decisiva en la historia del pensamiento marxista: no en lo que respecta al marxismo teórico u "occidental" y menos aun en lo que respecta al marxismo directamente conectado con la actividad política y revolucionaria de los partidos que se denominan marxistas.

Las causas de esta falta de aceptación se encuentran, a mi parecer, tanto en el campo de la historia en general como en el más restringido de la historia del discurso.

Puede decirse que el libro de Lukács *Historia y conciencia de clase* perdió su actualidad política en el momento mismo en que fue publicado. Redactado en la primera posguerra dentro de ese ánimo entre apocalíptico y mesiánico, para el que la posibilidad del "asalto al cielo" estaba "al orden del día", cuando la actualidad de la revolución comunista parecía haber alcanzado su

grado más elevado en las sociedades europeas, su publicación coincidió sin embargo con el rápido decaimiento de esta actualidad revolucionaria y con el encauzamiento abrumador de ese ánimo ya decididamente mesiánico tanto en la dirección de su burocratización al servicio de la "construcción del socialismo en un solo país" como en la dirección contrarrevolucionaria que lo convertiría en el impulso destructor y suicida del nacional-socialismo en Alemania.

La propuesta teórica de Lukács quedó así descalificada por la falta de actualidad de las conclusiones políticas derivadas de ella por su autor.

Pero también en el terreno especial del discurso teórico es posible distinguir posibles causas de la escasa aceptación de la propuesta lukacsiana. Por mi parte, quisiera detenerme en una de ellas, que me parece especialmente importante. Planteado como vía de acceso a la problematización de la modernidad, el recurso de Lukács a los conceptos de fetichismo y cosificación es ambivalente: abre pero al mismo tiempo cierra la vía de acceso que existe en la *crítica de la economía política* a la problematización crítica del conjunto de la vida moderna; de la existencia cotidiana tanto en su dimensión social individual o íntima como en su dimensión social colectiva o pública. La ambivalencia a la que hago referencia consiste en el hecho teórico de que Lukács, que capta agudamente los efectos del fenómeno histórico de la cosificación bajo la forma de una dialéctica de descomposición y recomposición de la vida social, no alcanza sin embargo a definir adecuadamente esa dialéctica ni a descubrir por tanto el modo en que actúa cuando la cosificación que se manifiesta en ella no es sólo mercantil, sino mercantil-capitalista. Creo, pues, que para ser realmente sugerente, la propuesta de Lukács debe ser replanteada a partir de una problematización más compleja de la estructura de lo mercantil (de la relación que hay en ella entre valor

de uso y valor) y de una distinción más precisa de la peculiaridad del fetichismo mercantil-capitalista.

Según Lukács, el fenómeno histórico moderno de la cosificación se cumple mediante un proceso combinado de destotalización y re-totalización de la vida social, en el cual lo que acontece fundamentalmente es la sustitución del sujeto "natural" de esa vida social, el ser humano, por un sujeto artificial, el capital. La vigencia de una socialidad humana puesta por el mundo de las mercancías y su dinámica de intercambios implica la suspensión de un modo de vida básico o estructural en el que el ser humano no se distingue de su propia actividad —en el que la sujetividad reside en el sujeto— y en el que mantiene una relación de interioridad con el mundo de las cosas en la medida en que éste es su propia objetivación. Pero implica también la instauración de un modo de vida diferente, en el que, escindida la totalidad hombre-actividad o sujeto-sujetidad, la actividad o sujetidad continúa en funciones pero no sólo de manera separada y autónoma, sino además en sentido negativo o adverso respecto del hombre o sujeto; un modo de vida en el que las cosas —resultados y condiciones de esa actividad— se enfrentan al ser humano no sólo como entes que él no puede reconocer como propios, con los que él no puede mantener una relación de interioridad, sino, mediante otra "vuelta de tuerca", como entes que, en su conjunto, imponen sobre él las necesidades de su propia dinámica.

Por un lado, el hombre, el sujeto; por otro, su actividad, la sujetidad: esta imagen conceptual ilumina toda la versión lukacsiana de lo que es la enajenación o cosificación. Cosificada, la actividad que era *del* hombre y ya no lo es, la sujetidad que se ha enajenado, se determina realmente como *proceso de acumulación de capital*. Enfrentado a la cosificación de su actividad, el hombre, sujeto expropiado de su sujetidad, sufre y contempla la historia del proceso de acumulación como un devenir que le es

enteramente ajeno. Para Lukács, la cosificación trae consigo una devastación de toda la riqueza cualitativa del sujeto social y del mundo que él despliega con su vida; una devastación que no puede ser compensada por la creación de riqueza promovida por el capital como sujeto sustitutivo, en virtud de que el principio con el que reconstruye al hombre y a su mundo es el de una racionalidad puramente formal, abstracto-cuantitativa, analítico-calculatoria. Indiferente por esencia respecto de lo concreto, desentendido de la totalidad cualitativa de la existencia humana, el principio estructurador del mundo en el capitalismo promueve su crecimiento desaforado pero es incapaz de definirlo, de otorgarle una identidad concreta. La proliferación de la Cosa se acompaña de la muerte del Hombre.

No hay como pasar por alto la sensación de irrealidad que despierta esta imagen conceptual del fenómeno de la cosificación que presenta el ensayo de Lukács. De una parte (la del hombre despojado de su sujetividad): ¿es posible un sujeto paralizado, inactivo, en suspenso? Si la característica fundamental del ser humano consiste en el sintetizar la riqueza concreta del mundo de su vida, ¿es él imaginable como una sustancia sin forma, como algo aparte, retrotraído o exterior a la dinámica en la que se constituye efectivamente la realidad —a la vez deslumbrante y repugnante— del mundo moderno? De otra parte (la de la sujetidad cosificada en el capital): ¿es posible en la realidad social una actividad carente de concreción, una historia como proceso de autoincrementación de la riqueza en abstracto, sin otra cualidad que la cantidad? Si el valor no es otra cosa que la forma abstracta cuantitativa que adquiere el producto social concreto en determinadas circunstancias históricas, ¿es imaginable una autovalorización del valor que no implique un proyecto de mundo, que sólo sea un proceso formal, carente de sustancia, independiente del proceso de reproducción del producto concreto, pleno de cualidades o determinacio-

nes: ¿Es posible hablar de una re-composición efectiva del mundo social moderno, si el capital sólo lo sintetiza formalmente, y si la fuente de su sintetización sustancial se encuentra clausurada?

Esta duda respecto de la coherencia del concepto lukacsiano de cosificación no puede disiparse de la manera en que lo intenta el propio Lukács. La imposibilidad real de concebir un sujeto concreto de-sujetizado, enfrentado en exterioridad a un sujeto abstracto sujetizado es un obstáculo teórico que el ensayo de Lukács pretende salvar mediante un debilitamiento del concepto de cosificación. Para Lukács, en última instancia, ni la de-sujetización del uno ni la sujetización del otro llegan a completarse efectivamente. Por un lado, el sujeto de-sujetizado, identificado históricamente como proletariado, retiene un núcleo de sujetidad que no es enajenable; su capacidad de irradiar la concreción cualitativa del mundo se reduce a un mínimo, pero no desaparece: está en el comportamiento espontáneamente anti-capitalista de la clase proletaria, es posibilidad real de revolución comunista. Por el otro lado, el objeto sujetizado no es enteramente formal o abstracto, desligado de la sustancia del proceso histórico; encarnado en la burguesía capitalista, existe como proceso real de explotación de la clase proletaria, como instancia destructora de las posibilidades abiertas por el desarrollo de las fuerzas productivas.

Pero esta disminución del concepto de cosificación, lejos de ayudar a la comprensión de las relaciones entre el sujeto de-sujetizado y el objeto sujetizado, la vuelven más difícil. En efecto, según Lukács, la positividad concreta del sujeto —del proletariado— es pura negatividad respecto del mundo abstracto puesto por el capital; por su parte, la positividad abstracta del capital —efectuada por la burguesía capitalista— se traduce como pura negatividad respecto de la vida social concreta. El mundo moderno como totalidad, como interpenetración de la diná-

mica cualitativa o concreta con la lógica cuantitativa o abstracta resulta inaprehensible. Su totalización sólo podría ser puntual e instantánea: la del momento de la revolución, la del acto en que el proletariado reactualiza su capacidad de sintetización concreta al reapropiarse la actividad sintetizadora que existe, cosificada en abstracto, en el capital.

La existencia de un sujeto de-sujetizado por completo o dotado sólo de una sujetidad defensiva, reducida a ser mera resistencia al mundo moderno —dada la pureza de su positividad concreta— y, contrapuesta a ella, la existencia de un objeto sujetizado, sea absolutamente abstracto, ajeno a la sustancia del mundo social, o dotado de una concreción exclusivamente destructiva —dada la pureza de su negatividad concreta— constituyen supuestos que no sólo carecen de coherencia teórica, sino que desoyen las exigencias que el mundo moderno plantea a la teoría, de ser pensado mediante el concepto de cosificación.

El concepto de cosificación —esta es, en mi criterio, la conclusión que debemos sacar tanto de la decisiva propuesta teórica de Lukács como de las limitaciones que podemos encontrar en sus desarrollos— permite pensar una realidad que tal vez es la que caracteriza más esencialmente a la modernidad: la de la existencia del sujeto social como sujetidad conflictivamente repartida entre el hombre y las cosas. Para afirmarse como sujeto abstracto, el valor valorizándose necesita realizarse como proyecto concreto; necesita del hombre y de la elección de forma —civilizatoria, cultural— que él hace en la naturaleza: su ser se agota en ser enajenación del sujeto humano. Por su parte, con el simple hecho de existir como ser de convivencia social, de afirmarse como sujeto concreto, el hombre se adentra en la dinámica comandada por el capital; su resistencia, para ser tal, tiene primero que ratificar en su puesto al sujeto que lo enajena, tiene que traducirse a los términos impuestos por él.

Clases sociales y alianza de clases, en Lukács

José Luis Balcárcel

Se entiende por situación [illegible], el conocimiento que una clase tiene del lugar que ocupa en el conjunto de las relaciones económicas, políticas y sociales, y del papel que históricamente le corresponde desempeñar del proyecto que ella misma elabora.

Se entiende por alianza de clases, los vínculos de orden táctico que dos o más clases, o diversas fracciones de las mismas deciden establecer entre sí, con el propósito de llevar a la práctica política, social y económica determinados objetivos estratégicos, cuyo cumplimiento pueda proporcionarles beneficios recíprocos. A través de ella se logran los acuerdos correspondientes para otorgar, cada cual por su parte, concesiones, no con afán de suprimir la lucha de clases, a sabiendas de que eso no es posible, sino como aplazamiento o posposición de la agudeza que cobra la misma. La alianza transfiere en el espacio y el tiempo aspectos inmediatos de sus posiciones, con la perspectiva de estabilizarlas o fortalecerlas en el corto, mediano o largo plazo, según los consensos previstos y las condiciones y posibilidades tomadas en cuenta.

En uno y otro caso se trata de determinaciones en torno a lo económico, político y social, las cuales necesariamente requieren de la existencia de otro conjunto

de determinaciones, también concatenado con lo económico, político y social, que subyace y determina, a la vez, a aquéllas; se constituye así una unidad dialéctica entre dicha imbricación de determinaciones. La conciencia de clases sería ese conjunto subyacente de determinaciones.

La conciencia de clase consiste en la racionalización que los hombres hacen de la realidad social, de la cual forman parte, a manera de comprender el sitio que ocupan en ella, relacionado con la producción y el consumo sociales. Por cierto que, la adecuación de tal modo de conocimiento a la realidad, ocurre con diferencias de grados de determinabilidad y concreción y, por lo tanto, de certeza.

II

Todo ese conjunto de relaciones y determinaciones, esos modos de comprensión y conocimiento y, por lo mismo, las expresiones ideológicas que ponen de manifiesto concepciones y apreciaciones sobre lo que el hombre hace en la sociedad y lo que le corresponde hacer si trata de transformarla para su beneficio, han sido objeto de diversos estudios y tratamientos; no mayores, sin embargo, que el de manera sistemática y penetrante hizo György Lukács. Sobre todo en *Historia y conciencia de clase*, y principalmente en lo que se refiere al primero y tercer aspectos de la cuestión. Esto no quiere decir que el tema de las alianzas quedara fuera, sino que ahí Lukács lo trató de manera somera, en tanto que en otras partes de su obra, sí lo desarrolló.

El material filosófico y sociológico que constituye la fundamentación de las explicaciones de Lukács sobre estas cuestiones proviene de Marx, Engels y Lenin. Otras corrientes de pensamiento están manejadas con la destre-

za crítica que es característica del autor, muy especialmente la de Max Weber, con quien había compartido cursos, a lo largo de los años de 1912 a 1922, que son los años durante los cuales conforma los materiales que componen el importante libro de referencia.

Además de la riqueza teórica que le sirve de fundamento a Lukács, es no menos rico el material de orden histórico que recoge y discute para articular su exposición. La historia y el análisis del surgimiento y desarrollo de la burguesía y el proletariado, acompaña su interpretación de la formación y desarrollo de la conciencia de clase que los distingue.

Llama la atención el modo como Lukács aborda el desarrollo histórico y el ascenso de la conciencia de la clase obrera, que recientemente, entonces, tomaba el poder. De tal manera que la frescura que se reconoce en muchos de los acontecimientos extraídos y elaborados, aunque en algunos casos tiene que ver con la proximidad del tiempo, siempre se explica por la profundidad del análisis y la síntesis, características del procedimiento sistemático y cuidadoso de las investigaciones de Lukács.

En cuanto a esa doble cercanía en que nos sitúa Lukács, en *Historia y consciencia de clase*, el estudio que versa sobre parte de la obra escrita y la acción política de Rosa Luxemburg, constituye sólo una de las excelencias del libro por el juicio crítico al que es sometida, y que contiene tanto el reconocimiento a los aportes como el señalamiento de las limitaciones de la actividad sobresaliente de aquella marxista.

Precisamente por lo que tiene que ver con el segundo aspecto de determinaciones a las que aludimos al principio, aquel que se refiere a las alianzas de clases, en la crítica que Lukács hace de algunas de las formulaciones de Rosa Luxemburg destacan la relativa a las limitaciones que en su momento se pusieron de manifiesto en la apreciación de Rosa Luxemburg sobre determinadas

alianzas, y al concepto de la revolución que en concreto se planteaba.

III

En la fundamentación teórica que hace Lukács para discernir el problema de la conciencia de clase, se remonta a Marx, para luego complementarlo. Por lo demás, advierte:

> La obra capital de Marx se interrumpe precisamente en el punto en que iba a iniciarse la determinación de las clases: ello tiene consecuencias tan graves para la teoría como para la práctica del proletariado. El movimiento posterior estaba constreñido, en este punto decisivo a interpretar, a reunir manifestaciones ocasionales de Marx y Engels, a elaborar y aplicar autónomamente su método. De acuerdo con el marxismo la articulación de la sociedad en clases tiene que determinarse según la posición en el proceso de producción.[1]

De ahí que Lukács parta de la necesidad de plantearse problemas a los que trata de responder, explicándolos, como los del significado de la conciencia de clase, de lo que teóricamente se entiende por conciencia de clase; cuál es la función práctica de la conciencia de clase entendida en el marco de la lucha de clases misma; si la conciencia de clase es un problema sociológico general, o si para el proletariado significa algo distinto a lo que pudo haberle significado a las otras clases, con anterioridad en la historia; si la esencia y la función de la conciencia de clase son algo homogéneo, o es posible distinguir en ellas gradaciones y capas y qué sentido pueden tener las mismas en la lucha de clases proletarias.[2]

1 György Lukács, *Historia y consciencia de clase, estudios de dialéctica marxista*, traducción al castellano de Manuel Sacristán, México, Editorial Grijalbo, 1969. *Obras completas*, 3, p. 49.

2 *Ibid.*, pp. 49-50.

Al fondo de la trama de las relaciones sociales que Lukács tiene que tomar en cuenta para lograr el desarrollo de la explicación, aparecerá la cuestión de la conciencia en sus determinaciones de clase, la cual, al mismo tiempo resultará ser producto de esas relaciones, sólo explicable por las mismas. De ahí que Lukács avance por la vía del esclarecimiento de que no puede admitirse el equívoco entre aquel orden de conciencia histórico social —por una parte— como racionalización colectiva del hombre, derivada de fuerzas motoras de la historia, cuyo objeto es la búsqueda de certidumbre de las condiciones en las que aquel se desempeña y, por otra parte, lo que pudiera tenerse como conciencia psicológica de los hombres, respecto a esas relaciones.

De ahí, que Lukács busque su apoyo teórico en el Engels del *Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, que advierte que si bien la historia demuestra en su esencia que "nada ocurre sin intención conciente, sin finalidad conciente" la comprensión de la historia sólo se obtiene al rebasar ese dato, ya que

> . . .las muchas voluntades individuales que actúan en la historia suelen producir resultados muy distintos de los queridos, *de modo que sus motivos no tienen sino una importancia subordinada para el resultado total.* Por otra parte se plantea la cuestión de *cuáles son* las fuerzas motoras que se encuentran detrás de aquellos motivos, cuáles las causas históricas transformadas en tales motivaciones en las cabezas de los hombres activos. Fuerzas motoras que "ponen en movimientos pueblos enteros, y clases enteras dentro de cada pueblo; y también esto. . . *hacia una acción duradera que desemboca en una gran transformación histórica*" (subrayado G.L.).[3]

Lukács considera que se vuelve imprescindible superar

[3] *Ibid.*, p. 50

cualquier equívoco en ese sentido, y prefiere abundar por cuenta propia en la diferenciación y el esclarecimiento:

> La conciencia de clase no es la conciencia psicológica de proletarios individuales, ni la conciencia de su totalidad (en el sentido de la psicología de las masas), sino *el sentido hecho consciente, de la situación* histórica de clase. El interés particular y momentáneo en el cual se objetiva en cada caso ese sentido, interés que no puede nunca ignorarse si se quiere evitar que la lucha de clases del proletariado recaiga en el estadio más primitivo de la utopía, puede tener, en efecto, dos funciones: la de ser un paso en la dirección que conduce a la de encubrir ésta. La decisión de cuál de las dos funciones desempeñará *depende exclusivamente de la* conciencia de clase del proletariado, y no de la victoria o el fracaso en cada batalla aislada (subrayado G.L.).[4]

No se trata de hacer consideraciones respecto a los individuos en particular, como individualidades, ni a las clases como grupos o sumas de aquéllos; no es cuestión de enfrentarse con situaciones en las que supuestamente lo concreto está dado en el individuo histórico empírico, entendiendo por él a los individuos, a las clases o a los pueblos. Los hombres, las clases, los pueblos son el resultado de acciones sociales determinadas, vinculadas a relaciones y modos concretos de producción. De ahí que la sociedad deba tenerse por lo que es en su desarrollo, entendiendo a la sociedad como totalidad concreta.

En lo social concreto radica el sentido y significado de esas relaciones. La aseveración de Lukács encuentra su apoyo en una reflexión de Marx en *La miseria de la filosofía*: "Estas relaciones no son de individuo a individuo, sino de trabajador a capitalista, de arrendatario a propietario, etcétera. Si eliminái̇s esas relaciones, habéis

[4] *Ibid.*, p. 80.

eliminado la sociedad entera: vuestro Prometeo será ya un simple fantasma sin brazos ni piernas. . ."[5]

Sólo entendiendo a la sociedad como en todo se facilita hallar la referencia en la que la conciencia que alcanzan a tener los hombres de cada momento de su existencia aparece con todas sus determinaciones esenciales. Sin embargo, como meras descripciones objetivas que éstos hacen se manifiesta como conciencia "falsa", mientras que la conciencia "verdadera" se produce penetrando el conjunto de interrelaciones sociales concretas, decantándose en las determinaciones que la conjuntan en una síntesis abarcadora de lo subjetivamente comprensible y necesario de comprender, a partir de la situación histórico-social dada aprehendida con sentido crítico.

Lukács explica:

> ...la consciencia de clase es la reacción racionalmente adecuada que se *atribuye* de este modo a una determinada situación típica en el proceso de la producción, esa consciencia no es, pues, ni la suma ni la media de lo que los individuos singulares que componen la clase piensan, sienten, etcétera. Y, sin embargo, la actuación históricamente significativa de la clase como totalidad está determinada en última instancia por esa consciencia, y no por el pensamiento, etcétera, del individuo y sólo puede reconocerse por esa conciencia.[6]

Al establecerse así la determinación formadora o constituyente de la conciencia, a la vez se pone de manifiesto cuán distinta es la conciencia de clase de las ideas que los hombres tienen acerca de su posición en la vida, entendidas éstas como ideas empírico factuales que describen y son descriptibles psicológicamente. Por lo mismo, se trata de avanzar por el camino de una serie de descubrimientos: en un primer nivel, reconociendo que los objetos sociales no son cosas, sino relaciones entre hombres; lue-

[5] Citado en: *ibid.*, p. 54.
[6] *Ibid.*, p. 55.

go, que no todos los hombres actúan de igual manera, sino que entre ellos se expresan diferencias concretas, dependiendo del lugar que ocupan en el conjunto de las relaciones sociales, y la situación respecto a las mismas.

Para emprender el estudio del desarrollo de la conciencia de clase, Lukács establece que la burguesía y el proletariado son las únicas clases que pueden llamarse puras en el marco de la sociedad burguesa, por tratarse de las únicas cuya existencia y desarrollo se asientan directamente en el desarrollo del proceso moderno de producción, y sólo a partir de esas condiciones suyas pueden imaginarse un plan que abarque la organización de la sociedad entera.

Las demás clases, en cambio, y entre ellas está la pequeña burguesía, mantienen una situación larvada de formas anteriores de producción social, por lo cual no se deciden a promover el desarrollo del capitalismo, ni a concluir en su perspectiva las posibilidades del socialismo. Jalan según los casos, conforme al inmediatismo que presentan las circunstancias, indefinidamente, bien hacia la senda que marcan los intereses a la burguesía, bien hacia el proletariado, cuando las fuerzas de éste cobran auge.[7]

Pero hay algo fundamental en las distinciones que formula Lukács: la diferencia que existe en la estructuración de la conciencia de clase proletaria y de la conciencia de clase burguesa.

Sin embargo, antes de exponerla se hace necesaria otra distinción. Las sociedades precapitalistas son realmente diferentes en su organización económica a la sociedad capitalista: "toda sociedad pre-capitalista se presenta económicamente mucho menos *coherente* que la capitalista".

En aquéllas, la independencia de las partes es mucho

[7] *Ibid.*, p. 65.

mayor, así como su interdependencia económica es mucho menor y más unilateral que en el capitalismo. "Cuanto menor es la importancia del tráfico de mercancías para la vida de la sociedad entera, cuanto más cuasi-autárquicas son las diversas partes de la sociedad en lo económico (comunidades aldeanas) o cuanto menos importante es su función en la vida propiamente económica de la sociedad, en el proceso de producción (gran parte de las ciudades griegas y de Roma), tanto menor es la forma unitaria, la coherencia organizativa de la sociedad, del Estado, y tanto menos realmente fundada en la vida real de la sociedad".[8]

La conciencia de clase de la burguesía se orienta así formalmente a ser una conciencia económica. Al mismo tiempo, sin embargo, se produce una contradicción como "*contraposición* insuperable entre la ideología y el fundamento económico", entre el individuo capitalista, cortado conforme al diseño del capitalismo individual y el proceso supuestamente dominado por leyes naturales, según la ideología del capitalismo; condiciones por tanto indominables, por principio, para la conciencia. Por ende, la teoría y la práctica adoptan una situación contrapuesta irreductible.

Así

> . . .la burguesía se va viendo ideológicamente reducida a una situación de consciente defensiva. La contradicción ideológica se radicaliza en la consciencia "falsa" de la burguesía. La consciencia falsa se convierte en una falsedad de la consciencia. La contradicción, al principio sólo objetiva, se hace también subjetiva: del problema teórico nace un comportamiento moral que influye decisivamente en todas las actitudes prácticas de la clase ante todas las situaciones y cuestiones vitales.[9]

[8] *Ibid.*, p. 60.
[9] *Ibid.*, p. 71.

La conciencia de clase de la burguesía, por tanto, tiende a ser unilateral y limitada. Es ello una consecuencia de la contradicción a la que la conduce su propio desarrollo como clase social. Ella se produce como captación de las relaciones sociales en las que ejerce su dominación, y las consecuencias de la misma, y la causalidad de éstas se explica como efecto del comportamiento individual, empírico y como consecuencia de las características que adquiere su propio predominio. La burguesía opta por recrear una suerte de explicaciones que hace parecer la vinculación que guarda la cadena social dentro de la que operan como si se tratara de la naturaleza misma y su funcionamiento.

Por lo demás, dadas las características de su formación y constitución como clase, la burguesía ejerce su dominio a través de la minoría que es, en interés, precisamente, de esa minoría. Sin embargo, el unilateralismo y la desconexión con que concibe las relaciones sociales y sus resultados, productos y consecuencias, como supuestamente independientes entre sí, la encamina al encubrimiento del modo como éstos realmente ocurren, ocultando mediante tal encubrimiento la realidad misma de dichas relaciones. Y con ello, las de su propia situación, al crear la ilusión de que efectivamente como clase se sitúa en condiciones distintas, aún inversas, inclusive.

La conciencia de clase obrera se constituye con ventaja, al asimilar la realidad social como totalidad. Penetra las relaciones sociales como se dan vinculadas internamente, como interrelaciones, detectando el lugar que realmente ocupa el proletariado como clase social, en el tejido que se forma en torno a la producción y al consumo sociales. De ahí la única superioridad que adquiere el proletariado respecto a la burguesía, cuyo desarrollo históricamente le otorga en todo lo demás la superioridad.

La burguesía es superior en conocimientos, como consecuencia de su dominio y, por contar con el acceso,

el control de la ciencia, la técnica y la cultura en general al amparo de las fuerzas reales con las que cuenta.

> La superioridad del proletariado sobre la burguesía, que le es en todo lo demás superior —intelectualmente, organizativamente, etc.—, estriba en exclusiva en que el proletariado es capaz de contemplar la sociedad desde su mismo centro como un todo coherente y, por lo tanto es también capaz de actuar de un modo central que transforme la realidad entera. Esa superioridad consiste en que para la consciencia de clase del proletariado la teoría y la practica coinciden, y en que, por lo tanto, el proletariado es capaz de lanzar conscientemente su propia acción como momento decisivo en la balanza del desarrollo histórico.[10]

Sólo mucho después, Lukács se percataría de las grandes dificultades que esa posibilidad entraña.

No obstante ya entonces Lukács señalaba la dificultad de ahondar en lo que tiene que ver con la estructura interna de la conciencia de clase de las clases capaces de dominio. Se trataría en todo caso, de saber hasta qué punto las clases son capaces de adquirir "consciencia de las acciones que están obligadas a realizar para conseguir el dominio y para organizar acciones que efectivamente realizan". Y agrega: "Lo que importa, pues, es la cuestión de hasta qué punto la clase de que se trata realiza las acciones que le impone la historia "consciente o inconscientemente" con conciencia "verdadera" o con conciencia "falsa". Aún decía más: "Y esas distinciones no son meramente académicas."[11]

La conciencia de clase de la burguesía se halla formalmente constituida y orientada a funcionar como conciencia económica, y conforme más se desarrolla, intensifica su dominio consciente de los fenómenos económicos.

10 *Ibid.*, p. 75.
11 *Ibid.*, p. 57.

Cuando el proletariado se descosifica, adquiriendo la conciencia de clase que le corresponde, le resulta más fácil percatarse de su situación de clase en lo económico —dadas las condiciones de este tipo en las que le toca vivir— que en lo político, y aún en lo político le resulta más fácil que en lo cultural. Esas separaciones, sin embargo, no reflejan otra cosa sino el poder no superado de formas de vida capitalista en el proletariado.

La situación de clase se concreta en el despliegue de la conciencia de clase en la realidad.

En cuanto a la alianza de clases, llevarla a la práctica requiere plantearse un conjunto de presupuestos teóricos que versan sobre intereses concretos de las clases sociales o las fracciones de éstas, a efecto de pactar sesiones inmediatas recíprocas a cambio de sendos beneficios mediatos.

Poner en marcha las alianzas de clases pasa necesariamente por la organización de las fuerzas de expresión de las mismas. La organización es la forma de mediación entre la teoría y la práctica. Como en toda relación dialéctica, los términos de ésta sólo adquieren concreción y realidad por su mediación.